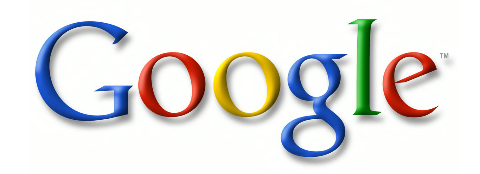
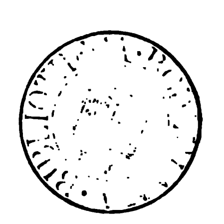

Google



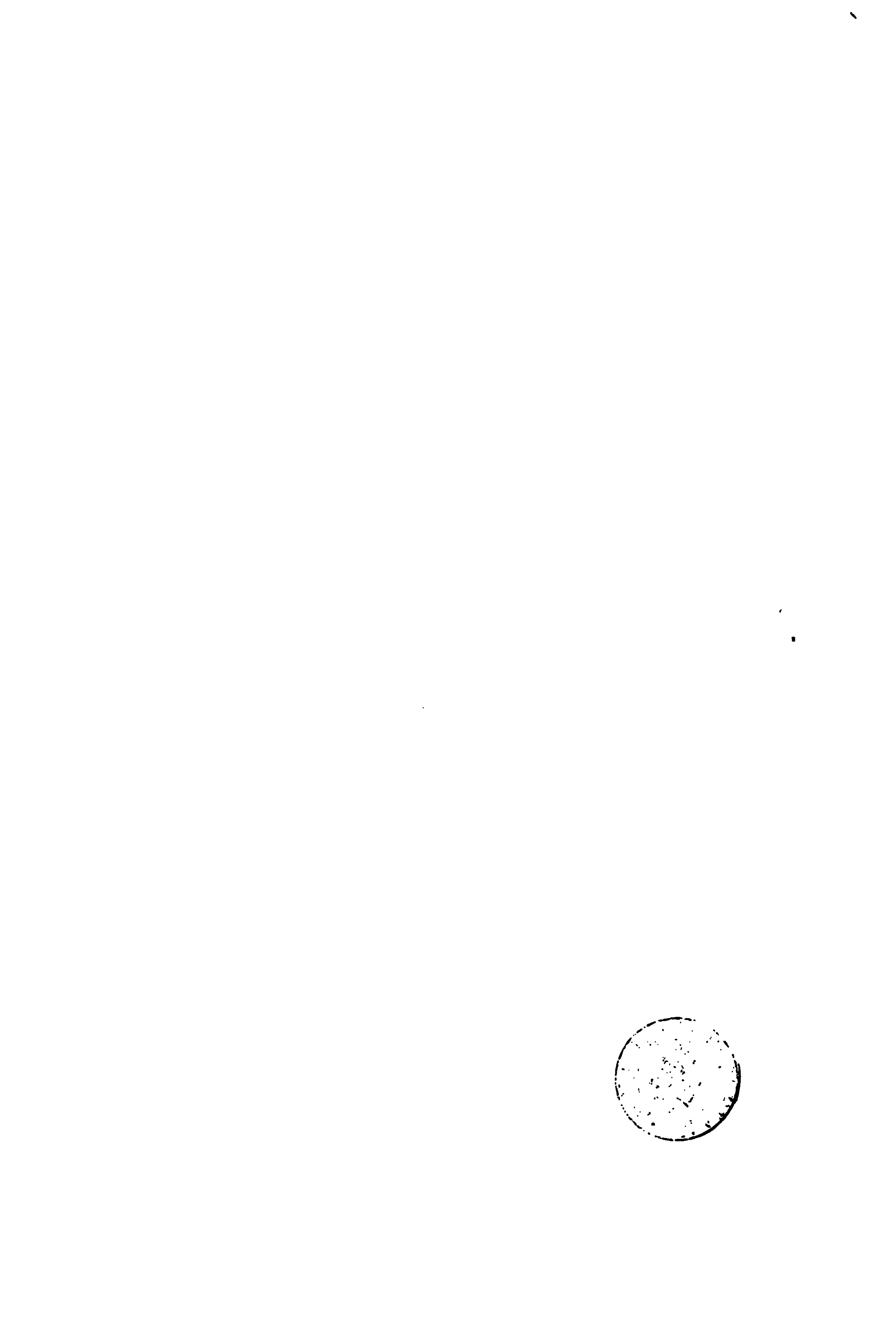

600017459W

THORVALDSEN

SA VIE ET SON ŒUVRE



PARIS. TYPOGRAPHIE DE HENRI PLON, IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR,
rue Garancière, 8.





VENUS

THORVALDSEN

SA VIE ET SON ŒUVRE

PAR

EUGÈNE PLON

OUVRAGE ENRICHI DE DEUX GRAVURES AU BURIN

PAR F. GAILLARD

ANCIEN PENSIONNAIRE DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

ET DE TRENTE-CINQ COMPOSITIONS DU MAITRE

GRAVÉES SUR BOIS PAR CARBONNEAU D'APRÈS LES DESSINS DE F. GAILLARD

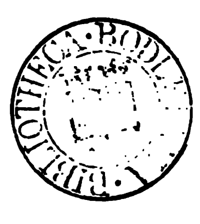


PARIS

HENRI PLON, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

10, RUE GARANCIÈRE

MDCCCLXVII



En publiant cette étude, je me priverais d'un plaisir et je croirais manquer à un devoir, si je n'inscrivais sur la première page les noms des généreux étrangers qui m'ont prêté un bienveillant concours : M. le professeur Thiele, dont les publications sont un trésor inestimable d'informations authentiques ; M. le professeur Müller, auteur d'un excellent catalogue du Musée Thorvaldsen ; le vénérable professeur M. Hoyen, à qui je suis redevable d'utiles et nombreuses communications ; M. Émile Wolff, un élève de Thorvaldsen encore tout pénétré des enseignements du maître ; mes amis enfin, le capitaine du génie Valdemar Hoskiœr, et M. Fr. Schumacher, attaché au ministère de la guerre, qui, en s'associant à mes recherches pendant le séjour que j'ai fait à Copenhague, ont rendu ma tâche facile et agréable.

Madame la baronne de Stampe a bien voulu évoquer et me communiquer, au grand profit de ce livre, et avec un touchant empressement, tous les souvenirs qui se rattachent à l'illustre artiste dont sa filiale affection a protégé et charmé la vieillesse. Je la prie de me permettre de lui offrir ici l'expression respectueuse de ma profonde reconnaissance.

Je ne saurais oublier non plus le patronage que m'a prêté avec la plus parfaite bonne grâce M. Dotézac, envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire de France à Copenhague, sur la recommandation de M. Feuillet de Conches. M. Dotézac a bien voulu me présenter à M. Vedel, directeur des affaires étrangères de

Danemark, dont l'appui m'a été si précieux pour la poursuite de mes recherches.

Quant aux personnes qui, à Paris, m'ont aidé de leurs encouragements et de leurs lumières, je craindrais, en les nommant, de paraître vouloir leur faire partager la responsabilité d'un livre de trop mince mérite. Pourtant, si faible que soit ce mérite, il serait plus faible encore sans les conseils qu'elles m'ont donnés. C'est tout ce que la gratitude me permet de dire.

PREMIÈRE PARTIE.

VIE DE THORVALDSEN.



A GENIO LUMEN.

CHAPITRE PREMIER.

Naissance de Thorvaldsen. — Dispositions naturelles de l'enfant pour la sculpture. — Ses études à l'Académie de Copenhague. — Ses premiers succès. — Départ pour l'Italie. — Voyage. — Arrivée à Rome.



L'ESPÉRANCE.

Quand sur la tombe d'un grand artiste quelques années écoulées ont pacifié les esprits et ramené à une juste mesure ou l'admiration ou la rivalité, les contemporains remplissent un devoir de prévoyance en recueillant les faits qui concernent l'homme célèbre dont le souvenir est encore vivant dans la mémoire des personnes au milieu desquelles il a vécu.

On sait de quelle utilité sont pour l'histoire de l'art les biographies que nous a laissées Vasari. Loin de penser à entreprendre un travail aussi considérable, qui embrasse plusieurs générations de peintres illustres, nous nous sommes limité à l'étude de la vie et de l'œuvre d'un seul artiste. Mais, sur ce point circonscrit, nous n'avons négligé aucune recherche, soit auprès des personnes qui ont connu le maître, soit auprès de celles qui pouvaient savoir quelque particularité sur son existence ou sur ses ouvrages; nous avons tout recueilli, jusqu'au moindre détail, dans l'espoir que



A GENIO LUMEN.

CHAPITRE PREMIER.

Naissance de Thorvaldsen. — Dispositions naturelles de l'enfant pour la sculpture. — Ses études à l'Académie de Copenhague. — Ses premiers succès. — Départ pour l'Italie. — Voyage. — Arrivée à Rome.



L'ESPÉRANCE.

Quand sur la tombe d'un grand artiste quelques années écoulées ont pacifié les esprits et ramené à une juste mesure ou l'admiration ou la rivalité, les contemporains remplissent un devoir de prévoyance en recueillant les faits qui concernent l'homme célèbre dont le souvenir est encore vivant dans la mémoire des personnes au milieu desquelles il a vécu.

On sait de quelle utilité sont pour l'histoire de l'art les biographies que nous a laissées Vasari. Loin de penser à entreprendre un travail aussi considérable, qui embrasse plusieurs générations de peintres illustres, nous nous sommes limité à l'étude de la vie et de l'œuvre d'un seul artiste. Mais, sur ce point circonscrit, nous n'avons négligé aucune recherche, soit auprès des personnes qui ont connu le maître, soit auprès de celles qui pouvaient savoir quelque particularité sur son existence ou sur ses ouvrages; nous avons tout recueilli, jusqu'au moindre détail, dans l'espoir que

les documents ainsi rassemblés seront un jour utiles à ceux qui écriront l'histoire des arts pendant la même période. D'ailleurs toute physionomie de grand homme a un caractère d'originalité qui en rend l'étude digne d'attention, en dehors de l'intérêt qui s'attache aux œuvres du génie.

Le sculpteur dont nous nous sommes proposé de raconter la vie et de décrire les ouvrages a joué un rôle considérable dans le grand mouvement de rénovation qui a commencé avec Mengs et Winckelmann et s'est développé pendant les dernières années du dix-huitième siècle et la première moitié du dix-neuvième avec David, Canova et Bartolini.

Albert ou Bertel[1] Thorvaldsen naquit à Copenhague le 19 novembre 1770[2]. Son père, Gottskalk Thorvaldsen, était un pauvre

[1] Bertel est en danois un équivalent familier du nom d'Albert. L'enfant fut toujours appelé Bertel par ses parents et par ses camarades, et jusque dans sa vieillesse ses amis les plus intimes lui conservèrent ce nom, sous lequel il est devenu populaire.

[2] Les biographes ne sont pas d'accord sur l'année de la naissance de Thorvaldsen. Les uns donnent 1771, d'autres 1772. Mais l'artiste lui-même a toujours dit qu'il était né en 1770; c'est cette date qui est adoptée avec raison par M. Thiele, son biographe danois, et, après lui, par Nagler, dans le *Nouveau dictionnaire universel des artistes,* ainsi que par Michaud, dans la *Biographie universelle.* C'est donc par une faute typographique évidente que David d'Angers, dans une lettre bien remarquée, qui a paru en 1844, indique 1779. Quant au jour précis, il donne lieu à de nouvelles erreurs : Michaud veut que ce soit le 9 novembre; M. de Loménie, dans sa *Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien,* fixe le 29; pour adopter le 19, Nagler s'en rapporte à M. Haste, qui de son côté n'avait fait que s'en fier à son vieil agenda. M. Haste était un respectable magistrat, ami d'enfance de l'artiste, et qui, dans sa jeunesse, avait coutume de noter la date de naissance de ses camarades. Interrogé par M. Thiele à ce sujet, il a supposé que le renseignement inscrit sur son agenda lui avait été donné par la mère de Thorvaldsen. Ce qui nous paraît une raison définitive pour nous y tenir, c'est la certitude qu'en Danemark, le sculpteur avait coutume de fêter son anniversaire à cette date avec ses amis. Mais voici bien une autre difficulté : ce ne sont point, comme pour Homère, sept villes qui se disputent l'honneur d'avoir vu naître Thorvaldsen, ce sont deux îles et la pleine mer. En effet, tandis que des biographes lui font voir le jour en Islande, David d'Angers (ou plutôt M. Charles Blanc, qui lui a prêté sa plume), de Loménie et Michaud prétendent, suivant une autre tradition, que sa mère l'aurait mis au monde pendant la traversée de Rejkjavick à

artisan sculpteur en bois; sa mère, Karen Grönlund, était fille d'un paysan jutlandais [1]. La science artistique de Gottskalk se bornait à tailler assez grossièrement des figures destinées à orner la proue des vaisseaux marchands. Ces travaux suffisaient bien juste à faire vivre la famille dans une situation de fortune très-médiocre; mais ils donnèrent à l'esprit de Bertel sa première direction. Tout jeune encore, il aidait son père, et, tant bien que mal, il commençait à sculpter le bois. De vieux charpentiers, vivants il y a peu d'années, se rappelaient parfaitement ce bel enfant aux yeux bleus, aux cheveux blonds, qui souvent venait trouver son père dans les chantiers du port, à Copenhague. Nul ne l'avait vu sans éprouver pour lui une vive sympathie.

Copenhague. Cette version offrirait sans doute plus d'agrément au récit, mais elle est inexacte, ainsi que nous l'a affirmé l'ami et le biographe de l'artiste. Thorvaldsen est né à Copenhague, dans la maison de Store Grönnegade qui porte aujourd'hui le numéro 7 et qui était autrefois désignée par le numéro de quartier 256. M. Thiele a eu l'obligeance de nous y conduire.

[1] Si l'on s'en rapporte aux savants annalistes de l'Islande (John Espolin, *Annales islandaises*), le sculpteur aurait pu s'enorgueillir d'une origine aussi ancienne qu'illustre. Ils font, en effet, remonter sa généalogie jusqu'au huitième siècle, car, suivant leurs tables, les ancêtres connus de l'artiste descendraient d'Harald Hildetand, roi de Danemark, que des guerres civiles obligèrent d'abandonner sa patrie pour se réfugier d'abord en Norvége et plus tard en Islande. Là un des descendants de ce prince, Olaf Paa, devint un chef puissant, renommé dans les sagas de Landöl et chanté par les bardes, qui vantent sa générosité et son goût pour les arts. Ce chef, qui vivait au douzième siècle, sculptait lui-même sur bois; de son temps, il jouit d'une grande célébrité, et son nom est encore connu dans les pays du Nord. Olaf revivrait donc en quelque sorte, à sept siècles d'intervalle, dans la personne de Thorvaldsen. Ces origines si reculées sont pourtant beaucoup moins légendaires qu'on ne pourrait le croire, car l'Islande est le pays classique des généalogies, et celles qui ne remontent pas au delà du huitième siècle ne paraissent pas discutables aux savants du Nord. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'au quatorzième siècle vivait dans l'Islande méridionale un homme riche et considéré dans le pays, Odd Petersen, dont la famille et les descendants ont presque tous occupé des positions honorables dans la magistrature islandaise. L'un d'eux, Thorvald Gottskalksen, pasteur de Myklabye, n'ayant qu'une médiocre fortune, envoya ses deux fils à Copenhague. Le premier, Ari, mis en apprentissage chez un orfévre, mourut jeune. Le second, Gottskalk, qui avait quelque aptitude pour la sculpture sur bois, trouva de l'occupation dans les chantiers des constructeurs de navires. A vingt-sept ans il se maria, et c'est lui qui fut le père de Bertel. (V. Thiele.)

Bertel était en effet d'un caractère doux et timide. Voici une anecdote de son enfance que nous a racontée le poëte Andersen, l'un des amis les plus intimes de ses dernières années.

Il jouait un jour avec d'autres garçons de son âge sur la grande place Royale de Copenhague, où se trouve la statue équestre de Christian V foulant aux pieds de son cheval le monstre de l'Envie[1]. Ses malicieux camarades surprenant Bertel en contemplation naïve devant cette statue, moitié de gré, moitié de force, le hissèrent sur le cheval, et se sauvèrent. Le pauvre enfant, tout confus, demeura immobile, comme le royal cavalier, et c'était vraiment un spectacle comique de le voir, avec son bonnet de coton rouge, chevaucher en si illustre compagnie. Mais les gendarmes vinrent à passer, qui, en vrais gendarmes, s'empressèrent de conduire provisoirement au poste de police non les auteurs, mais la victime du méfait.

Le petit Bertel avait des dispositions précoces pour la sculpture. Bien que Gottskalk manquât lui-même de toute éducation artistique, il eut la sage pensée de cultiver sérieusement chez son fils une aptitude qui flattait sa tendresse paternelle. Sans doute l'honnête artisan ne prévoyait pas les glorieuses destinées que l'avenir réservait à Thorvaldsen; mais son bon sens lui faisait comprendre qu'avec quelque connaissance du dessin le fils pourrait un jour faire mieux que le père. L'enfant fut donc envoyé, à l'âge de onze ans, à l'école gratuite de l'Académie royale des beaux-arts, et dans l'espace de deux années il fit des progrès si marqués, qu'il fut bientôt en état de prêter un concours précieux à Gottskalk, dont les ouvrages se firent dès lors remarquer par un dessin moins incorrect et par l'intelligence de la forme. Le jeune artiste éclairait de ses faibles lumières le travail de l'artisan.

Cependant Bertel ne montrait pas une aptitude égale pour toutes les branches d'étude, surtout pour celles qui ne se rapportaient pas directement à l'objet de sa vocation. On rapporte que, pendant les six premières années qu'il passa à l'école de Charlot-

[1] Cette statue, qui date de 1688, est l'œuvre maniérée du sculpteur Abraham-César L'Amoureux.

tenborg, il parut si peu zélé que l'aumônier Höyer, lorsque vint le temps de la première communion, le mit au dernier rang du catéchisme, le considérant comme à peu près dépourvu des connaissances les plus élémentaires. Mais à la même époque avait lieu la distribution des prix de l'Académie, et Bertel obtenait en récompense de son application la petite médaille d'argent. Les journaux de Copenhague en firent mention, et le nom du lauréat fut remarqué par le maître du catéchisme, qui interpella son élève : « Thorvaldsen, serait-ce votre frère qui vient de remporter un prix à l'Académie? » L'écolier se redressa, rouge de surprise : « C'est moi, monsieur l'aumônier. » L'ecclésiastique, qui s'était habitué à juger Bertel comme un élève sans valeur, est fort étonné par cette révélation. Sur l'heure il change de ton avec lui : « Monsieur Thorvaldsen, lui dit-il, veuillez passer au premier rang. » A ce mot de *Monsieur,* l'enfant fut tout ému. Le professeur employa désormais cette formule, qui faisait à Bertel une situation à part dans la classe, et celui-ci en demeura tellement touché, que l'impression qu'il en ressentit resta toujours profondément gravée dans son souvenir. Parvenu à un âge avancé, entouré de toute la considération dont un artiste ait jamais joui, comblé d'honneurs, le maître disait souvent à ses amis, lorsqu'il venait à reporter sa pensée vers ses jeunes années, qu'il n'avait jamais depuis savouré la gloire avec autant de délices que le jour où elle avait fait si violemment bondir son cœur d'écolier.

Thorvaldsen avait dix-sept ans (1787) lorsqu'il remporta ce premier succès. Loin de concevoir une idée exagérée de son mérite, il ne travailla qu'avec plus d'ardeur. Calme, sérieux, réservé même, il parlait peu, et ses camarades pouvaient difficilement le distraire lorsqu'il avait pris ses crayons et s'était mis à l'étude.

Nous avons dit que son père le destinait à devenir l'associé de ses modestes travaux. Le jeune homme cédait volontiers à l'impulsion paternelle; souvent encore il portait au chantier le dîner de l'artisan, et tandis que celui-ci prenait quelques instants de repos, Bertel s'emparait du ciseau et terminait, en la corrigeant, la figure commencée.

Deux ans après (1789), il remporta un nouveau prix : un bas-relief, *l'Amour au repos,* lui valut la grande médaille d'argent. Alors Gottskalk jugea que son fils était assez instruit pour se consacrer complétement à la carrière qu'il devait suivre. Bertel était disposé à se conformer à ces désirs ; mais le peintre Abildgaard, qui avait dirigé le jeune artiste dans ses études à l'Académie, avait reconnu en lui de trop sérieuses qualités pour l'abandonner à un métier indigne de son talent naissant. Il avait voué à Thorvaldsen une affection véritable, et, tandis que ses camarades pressaient leur condisciple de rester parmi eux, le professeur alla trouver Gottskalk. Ils eurent quelque peine à s'entendre. Le père avait rêvé pour son fils, s'il le gardait près de lui, un état modeste sans doute, mais dans lequel il croyait avoir l'assurance de le voir gagner convenablement sa vie. Une carrière plus élevée, où il ne pouvait plus le suivre, c'était à ses yeux l'inconnu avec tous ses dangers ; sa tendresse s'en effrayait.

Pourtant il fut décidé que le jeune homme partagerait son temps en deux moitiés à peu près égales, l'une réservée aux études académiques qui devaient mettre un fonds de connaissances solides au service de ses instincts d'artiste, l'autre consacrée au labeur qui fait vivre. Avec ses parents il habita une petite maison d'Aabenraa, et trouva le moyen de satisfaire à la fois son père [1] et Abildgaard.

Dès cette époque, Bertel ébauchait des bas-reliefs et sculptait en pierre des figures de ronde bosse. Son premier ouvrage digne de mention est un médaillon de la princesse de Danemark, fait en 1790, d'après une mauvaise peinture, car le jeune artiste n'avait pu qu'entrevoir cette princesse à son passage. Ce portrait

[1] Une grande horloge de bois, léguée il y a quelques années au Musée de Thorvaldsen et que l'on voit aujourd'hui dans la salle où se trouve l'ameublement du sculpteur, est un ouvrage de ce temps. Le jeune homme travailla également avec son père à l'écusson des armes de Danemark placé au-dessus de la porte de la pharmacie du roi. Une œuvre plus artistique est celle qu'ils exécutèrent conjointement pour le château de Frédéricsberg, résidence d'été du souverain : ce sont quatre lions placés autour du rond-point qui précède l'entrée des jardins.

eut néanmoins beaucoup de succès, et la ressemblance était si frappante, que le mouleur qui acheta le modèle en débita un nombre considérable d'exemplaires.

Thorvaldsen travaillait ordinairement sur les dessins d'autres artistes, et surtout d'après ceux de son maître Abildgaard. Une femme tenant un télescope, placée sur le fronton de l'édifice de la Douane, a été exécutée d'après un dessin du peintre Nicolas Wolff.

De tout artiste de valeur les moindres essais sont à noter, parce qu'ils sont les tâtonnements d'un esprit qui cherche sa voie. C'est pour ce motif que nous mentionnerons quelques-uns des ouvrages du jeune sculpteur qui ne mériteraient pas autrement de prendre place dans l'énumération de ses travaux. En effet, *l'Amour au repos,* qu'un religieux respect a fait conserver dans le musée du maître [1], n'est que l'œuvre d'un écolier heureusement doué. L'Académie possède les autres bas-reliefs pour lesquels Thorvaldsen a obtenu ses premières récompenses. C'est d'abord *Héliodore chassé du temple.*

Bertel s'était préparé au concours en même temps que d'autres jeunes gens, ses amis. Dans ce but, ceux-ci se réunissaient une fois par semaine, et s'exerçaient en commun à composer des sujets tirés le plus souvent de l'Ancien et du Nouveau Testament. Tandis que ses camarades discutaient, Thorvaldsen, plus disposé à l'action qu'au discours, modelait déjà sa terre, ou même sa mie de pain, et avant que les autres eussent trouvé la solution du problème, il avait achevé son modèle. Ce trait est caractéristique; il montre la tournure d'esprit de l'artiste, qui, toute sa vie, applique plutôt qu'il ne discute les théories qui lui paraissent justes. Nous verrons, en effet, qu'il n'a laissé aucun travail écrit pour dire son sentiment en matière d'art : rien dans ses lettres, qui sont d'ailleurs fort rares, ne laisse supposer qu'il ait jamais eu la préoccupation d'exposer des principes. Ses idées, il les a traduites en marbre, et c'est avec le ciseau, jamais avec la plume, qu'il a exprimé l'énergie de ses convictions.

[1] Ce bas-relief est placé dans les galeries du sous-sol.

A l'époque dont nous nous occupons, il était d'ailleurs loin de se sentir encore maître de lui-même, et, par suite de la timidité naturelle de son caractère, qui le portait à douter de ses propres forces, il ne dissimulait pas à ses condisciples la crainte que lui inspirait la pensée du prochain concours. Ceux-ci avaient fini par en faire un sujet de raillerie.

Cependant, le 1er juin 1791, il se présente comme les autres, et, le sujet donné, il monte en loge. Mais à peine y est-il installé que, saisi de frayeur, il s'esquive par un escalier dérobé. Sur le point de prendre la clef des champs, il rencontre un professeur de l'école, qui le gourmande doucement, et par quelques bonnes paroles l'encourage à rentrer en loge. Le jeune homme, un peu honteux de son escapade, obéit, et se mit au travail avec tant d'ardeur, que dans l'espace de quatre heures il acheva l'esquisse de l'*Héliodore chassé du temple*, qui lui valut la petite médaille d'or. Dans les deux mois suivants, il l'exécuta en marbre.

Quand on examine aujourd'hui cet ouvrage, on a peine à comprendre que Thorvaldsen en puisse être l'auteur : ce bas-relief, par ses qualités comme par ses défauts, est en désaccord complet avec l'œuvre du sculpteur. Mais les maîtres débutent bien souvent dans la carrière en suivant les traditions de l'école. L'inexpérience de la jeunesse ne leur permet pas encore d'agir autrement; et ce n'est que lorsqu'ils se sont fait remarquer par quelque travail conforme au goût du jour, que, forts de leurs premiers succès, ils peuvent, en s'affranchissant des entraves, trouver eux-mêmes leur propre voie.

Dans l'*Héliodore*, la composition manque de sobriété; la scène est confuse, les personnages n'ont pas une allure franche et naturelle : mais l'ouvrage est accommodé aux idées de l'époque, et l'exécution montre assez de talent chez le jeune artiste pour attirer l'attention des contemporains. Le ministre d'État, M. Detler de Reventlow, remarqua ce bas-relief et le fit mouler. Il assura Thorvaldsen de ses bonnes dispositions, et se mit à la tête d'une souscription organisée par le peintre Wolff dans le but de procurer au sculpteur les loisirs nécessaires au complément de ses études.

On souhaitait qu'il appliquât son talent naissant à des sujets de l'antiquité païenne.

C'est alors que Bertel composa *Priam demandant à Achille le corps d'Hector*[1]. Thorvaldsen a plus tard traité le même sujet, mais avec un tout autre accent. Il est curieux de comparer l'essai de jeunesse avec l'œuvre magistrale de l'âge mûr.

La première composition est banale : un vieillard s'agenouille, un jeune homme le relève avec bonté. Rien d'ailleurs n'indique, à première vue, ni quels sont les personnages, ni ce qu'il y a de dramatique dans l'action.

Quelle grandeur, au contraire, et quelle énergie dans la seconde! Ce vieillard, c'est Priam, c'est le malheureux père d'Hector; ce guerrier, c'est Achille, assis, le regard fixe, le sourcil froncé; on sent bouillonner dans son cœur cette terrible colère chantée par le poëte. Se laissera-t-il toucher par la pitié, ou repoussera-t-il cette immense douleur d'un père? Les compagnons du héros attendent le dénoûment avec anxiété. Et pour produire un effet aussi saisissant, l'artiste n'a pas recours à des attitudes forcées : la composition est simple, et la pose de tous les personnages est naturelle.

Pourtant la première œuvre de l'élève n'était pas absolument dépourvue de mérite. On rapporte que l'évêque Frédéric Münter, homme de goût et esprit éclairé, en fut satisfait à ce point, qu'il prédit que Thorvaldsen deviendrait un des grands sculpteurs de son siècle. Comparé à l'*Héliodore*, le *Priam* dénotait un progrès important; il se faisait surtout remarquer par un certain degré de simplicité et de naturel. On peut comprendre dès lors comment l'étude de l'antiquité donnera dans la suite au talent de l'artiste sa véritable direction.

A la même époque, Thorvaldsen modela un autre bas-relief de plus petite dimension, *Hercule et Omphale*.

[1] Cet ouvrage a été donné comme souvenir par Thorvaldsen, au moment de son départ pour Rome, à l'un de ses camarades, le graveur Lahde. Plus tard, il fut acheté par le gouvernement danois et placé dans la collection de l'Académie.

Mais ce fut en 1793 qu'il s'engagea dans une lutte sérieuse, dont le résultat devait en grande partie décider de son avenir. S'il obtenait la grande médaille d'or, il acquérait le droit de voyager pendant trois ans avec une pension de l'Académie. En se présentant cette fois au concours, il n'était pas soutenu par une confiance présomptueuse, mais il n'avait plus d'appréhension. *Saint Pierre guérissant le paralytique* lui valut le grand prix [1].

Des biographes ont représenté Thorvaldsen à cette époque comme dépourvu de toute instruction. Il est évident que cette assertion est exagérée. Les professeurs de l'Académie avaient coutume de donner à leurs élèves, comme sujets d'études, les œuvres les plus sérieuses de la sculpture ou du dessin; et dans le *Saint Pierre* on reconnaît déjà les traces d'une imitation et d'une sorte de réminiscence des compositions de Raphaël. Plus tard, tous les travaux religieux du sculpteur porteront l'empreinte de son admiration pour le grand peintre, de même que ses statues ou ses bas-reliefs recevront, dans les sujets païens, une sorte de reflet de l'antiquité grecque. Toutefois il est juste de dire que l'artiste, en dehors des connaissances spéciales acquises dans son art, ignorait tout ce qui ne s'y rapportait pas directement; la littérature et l'histoire étaient presque lettres closes pour lui, et toute sa vie il ne fut rien moins qu'un lettré.

La pension attachée au grand prix de sculpture, et qui devait permettre au lauréat de voyager pendant trois ans, n'étant point disponible, Thorvaldsen attendit à Copenhague. Pour lui permettre de continuer ses études, l'Académie lui accorda une subvention pendant deux années. Il se trouva ainsi dans une position relativement bonne, parce qu'en outre il trouva l'occasion d'être chargé de quelques travaux. Il dessina des vignettes pour des éditeurs [2]; il enseigna l'art de modeler à un certain nombre de personnes riches, et donna aussi des leçons de dessin. Il fit même plusieurs portraits, la plupart dessinés sur parchemin et légèrement coloriés [3].

[1] Ce bas-relief figure à l'Académie.

[2] *Thalie*, de Haste; *Contes du Nord*, de Suhm; *Essais en prose*, de Rahbeck.

[3] On a retrouvé quelques-uns de ces portraits. M. Thiele possède une petite

Pendant cette même période, il exécuta quelques portraits-médaillons, parmi lesquels on a retrouvé ceux du peintre N. Wolff et du médecin M. Saxtorff. On cite encore deux bas-reliefs, *les Saisons* et *les Heures*, faits d'après les dessins d'Abildgaard, et deux compositions originales, une *Euterpe* et une *Terpsichore*.

Le peintre Abildgaard, qui eut le mérite de discerner le premier les heureuses dispositions de Thorvaldsen et de le prendre sous sa protection, n'exerça pourtant sur lui que peu d'influence. Cet artiste, très-maniéré, avait une vogue toute naturelle à cette époque. Sans doute les premières œuvres de Thorvaldsen durent se ressentir beaucoup de ce contact; on pourra surtout le remarquer dans un petit groupe, travail de première jeunesse[1] et très-médiocre, représentant une femme assise qui fait boire deux jeunes garçons dont les poses n'ont rien de naturel.

Mais bien que le sculpteur, dès qu'il fut sorti de la première période de tâtonnement, se soit franchement écarté du genre d'Abildgaard, il n'en a pas moins conservé dans ses dessins, et cela est très-remarquable, le faire du peintre, qui dessinait d'après nature avec beaucoup de talent. Il y a de cet artiste, dans les salles de l'Académie, de larges études anatomiques vraiment belles. Si les modèles ont en général des attitudes forcées, le crayon est ferme, correct et très-pur. Jusqu'à la fin de sa vie, Thorvaldsen a dessiné d'après les principes que lui avait inculqués Abildgaard.

Dans sa jeunesse, Bertel parlait peu. Son regard limpide n'était pas exempt d'une certaine mélancolie qu'on avait peine à s'expliquer. Naturellement timide, et n'ayant pas l'habitude du monde, il était peu expansif. Du reste, il avait l'esprit paresseux pour tout ce qui ne touchait pas à la sculpture; et s'il apprit quelque chose en dehors de son art, ce ne fut que par l'observation ou par le commerce avec des hommes instruits. Les dernières années qu'il passa encore à Copenhague avant son départ pour Rome modifièrent en partie l'excès de réserve qu'on avait d'abord pu lui repro-

silhouette noire, gracieuse et fine, du jeune Bertel, dessinée par lui-même et offerte à son ami le peintre de fleurs Fritsch.

[1] Ce groupe est placé dans les galeries du sous-sol du Musée.

cher, et, lui qu'on n'avait jamais vu rire, il prit souvent part à la gaieté des autres au milieu de ses camarades.

Deux années s'étaient écoulées depuis qu'il avait obtenu le grand prix de sculpture; mais la pension qui devait lui permettre de voyager n'était pas encore vacante, et le temps de la subvention accordée par l'Académie touchait à son terme. Thorvaldsen demanda que cette subvention lui fût conservée une troisième année. En même temps il présenta un petit bas-relief, *Numa consultant la nymphe Égérie* [1], œuvre assez gracieuse, mais où l'on remarque encore la pose forcée des figures. La prolongation de la subvention lui fut accordée, et il reçut en outre l'assurance que l'année suivante la pension deviendrait disponible à son profit.

Pendant les derniers temps de son séjour à Copenhague, il fit, sur la commande de M. de Reventlow, le buste du ministre d État, M. de Bernstorff. Il n'avait jamais vu ce personnage, et il fut obligé de reproduire les traits du visage d'après un portrait peint. Pour mettre la dernière main à son travail, il obtint, non sans difficulté, de M. de Bernstorff une séance de quelques minutes, et cependant il eut le bonheur de réussir sous le rapport de la ressemblance. Cet ouvrage est aussi d'une assez bonne exécution. Il modela encore, mais avec beaucoup plus de facilité, le buste du conseiller d'État Tyge Rothe. Ce sont les deux premières œuvres de Thorvaldsen, dans l'ordre de date, qui figurent à son musée. Bien que les modèles eussent été terminés à Copenhague, il n'en exécuta les marbres qu'après son arrivée à Rome.

Le 20 mai 1796, Thorvaldsen s'embarqua sur la *Thétis*, en partance pour Naples. L'artiste, qui ne devait plus revoir ses parents [2], s'éloigna de sa patrie, recommandé au capitaine, M. Fisker, par le comte de Bernstorff, et muni de quelques lettres pour Rome. Le voyage fut long, et le jeune homme eut à supporter de nombreuses traverses avant d'en voir le terme. Après avoir croisé dans la mer du Nord, la *Thétis* alla toucher à Malaga, puis à Alger, et s'arrêta devant Malte. Là, elle subit une quarantaine très-sévère;

[1] Placé dans les galeries du sous-sol du Musée Thorvaldsen.
[2] Sa mère mourut en 1804, et son père en 1806.

et ayant ensuite remis à la voile pour Tripoli, elle fut assaillie par une tempête si terrible qu'elle fut obligée de rentrer à Malte afin de réparer ses avaries.

Toujours disposé à repousser toute étude autre que celle de la sculpture, Thorvaldsen, à bord, demeura dans la plus complète oisiveté. Son temps se passait en conversations ou le plus souvent en rêveries, et sa seule occupation fut de tracer sur un album[1] quelques notes qui nous montrent dans toute sa naïveté le caractère du jeune artiste à cette époque.

En voici quelques extraits :

« Malte, 18 décembre 1796.

« A la quarantaine. Matinée aussi belle qu'on peut l'imaginer; on vient de nous annoncer que nous sommes désinfectés et libres. Le froid n'est pas tout à fait aussi piquant qu'il l'est chez nous par une belle matinée d'automne. Avec le chevalier messager de la bonne nouvelle, sept barques remplies de musiciens de toute espèce viennent s'installer au bas de nos cabines, et nous régaler probablement de ce que ces gens savent faire de mieux. Ce n'est pas beau; cependant ce n'est pas non plus tout à fait mal. Mais cette belle matinée, la nouveauté, la haine et la crainte des Maltais changées tout à coup en amitié et en insouciance, surtout le vieux rêve de musique italienne sur l'eau, réalisé en quelque sorte sous mes yeux, tout cela en fait à mes oreilles la musique la plus délicieuse, quoiqu'elle se réduise le plus souvent à des airs de sérénade qui ne sont guère employés en temps et en lieux opportuns. »

« Malte, 16 janvier 1797.

« Dans l'après-midi, à cinq heures, je quitte la frégate, qui se rend de Malte à Tripoli. Assis dans le canot, je souffre de la voir partir. J'ai de la peine à cacher mes larmes au vice-consul, qui se tient dans le canot avec le pilote et un autre homme que je ne

[1] Cet album est conservé au Musée avec beaucoup d'autres papiers.

connais pas. Je descends à terre. Le pilote m'indique le capitaine du *Spironaro*, avec lequel je dois partir pour Palerme. Il revient aussitôt. Il cherche à me consoler lorsqu'il me voit triste. Je soupe chez lui ; il me montre ensuite mon gîte, qui est assez bien. »

« 17 janvier.

« Je me couche, et je finis par m'endormir. Mon hôte vient me réveiller, moi et Hector, mon chien ; il m'embrasse avec effusion. Je sors et je me rends à bord du *Spironaro*, pour changer de linge ; de là je vais au brick danois pour parler au capitaine, mais il n'est pas à bord. Je rentre au logis ; en chemin, Hector prend ses ébats et fait la chasse à des chèvres qui exécutent des bonds et des cabrioles. Il renverse une petite fille qui porte un enfant dans ses bras ; mais ils n'ont pas de mal. Il renverse encore un petit garçon ; on en rit. »

Ces courts fragments peignent dans toute sa candeur la bonhomie du jeune Scandinave. Sans nul doute la musique, les statues, les tableaux, tout cela le passionne vivement ; mais ce qu'il ne peut oublier, ce sont les exploits d'Hector : Hector a renversé une petite fille sans lui faire de mal ; il a renversé un petit garçon et l'on a ri ! Voilà un chien décidément digne de son nom. Comme tous les rêveurs, Thorvaldsen aime cet animal sympathique dont la familiarité discrète ne vient pas interrompre la suite des idées, et que l'on retrouve là, toujours prêt à bondir joyeusement, quand la pensée, fatiguée, cherche une distraction. Où rencontrer un compagnon plus patient, plus accommodant, plus résigné à se taire, plus disposé à parler et à courir, que ce compagnon du poëte qui cherche son vers, du sculpteur dont l'imagination parfait un chef-d'œuvre? Les chiens de Thorvaldsen doivent avoir une place dans sa biographie.

Le capitaine de la *Thétis*, qui avait promis de veiller sur le jeune artiste, avait tenu sa promesse. Il l'avait même pris en amitié, et nous venons de voir que ce fut un chagrin pour Bertel de se séparer

de lui. Pourtant, cet homme, habitué à une vie dure et active, ne goûtait pas l'oisiveté de son protégé. Voici un passage d'une lettre adressée à sa femme, et datée de Malte le 29 décembre 1796 :

« Thorvaldsen est encore ici, mais il se met enfin à s'enquérir d'une occasion d'aller à Rome. Il se porte bien; tu peux le faire savoir à ses parents. Dieu sait ce qu'il deviendra! Il est si foncièrement paresseux qu'il n'a pas eu envie d'écrire lui-même, et que, étant à bord, il n'a pas voulu apprendre un mot de la langue italienne, bien que l'aumônier et moi nous nous soyons offerts à lui donner des leçons. J'ai résolu de l'adresser à notre ambassadeur de Naples, afin que celui-ci le fasse parvenir à Rome. Le jeune homme a une pension annuelle de quatre cents écus, et que Dieu lui soit en aide! Il a un gros chien qu'il a baptisé du nom d'Hector. Il dort la grasse matinée, et ne se préoccupe que de ses aises et de friandise. Mais tout le monde à bord l'aime parce qu'il est bon enfant. »

Dans une autre lettre, le capitaine dit encore : « C'est un honnête garçon, mais un vilain paresseux. »

Il est curieux de voir porter un tel jugement, de bonne foi et avec une apparence de vérité, sur celui qui devait un jour être l'un des sculpteurs les plus féconds et les plus laborieux de son temps. Qui sait, pourtant, quel travail de germination se cachait, peut-être à l'insu même du jeune artiste, sous cette apparente oisiveté?

Thorvaldsen s'était donc décidé à passer à Palerme. Voyons encore quelques fragments de son journal :

« Palerme, 25 janvier 1797.

« M. Mathé et le vice-consul me conduisent à un palais où il y a des tableaux de Rubens, et de là à une église peinte par un Sicilien nommé Manno. Il a peint le plafond, qui est assez bien. Il y a encore d'autres bonnes peintures et un beau monument dans cette église. De là, nous allons chez Manno; c'est un galant homme; il nous fait voir cinq tableaux, entre autres une Sainte Madeleine en prière qui est très-bien. On vient à parler de l'Académie; il me dit que je la verrai ce soir. J'arrive au moment où il

s'habille. Il met l'uniforme guerrier que le grand maître de Malte lui a donné pour avoir peint une église. Il nous conduit à l'Académie, qui se compose de trois classes. Je vois la classe du modèle; elle est faible. »

« 26 janvier.

« Je sors le matin et je rencontre mon interprète chez M. Mathé. Nous allons à la cathédrale, qui est en construction; nous visitons en même temps un atelier de sculpture; il y a quelques figures terminées; je n'en vois qu'une qui est très-médiocre. Je parcours plusieurs autres églises. Le soir, je vais à l'Opéra. Il y a deux ou trois chanteurs excellents. »

« 28 janvier.

« Le paquebot part ce matin à sept heures, en même temps que la frégate napolitaine qui doit le convoyer à cause des Turcs. Le lendemain (dimanche 29 janvier), les hommes à bord croient distinguer Naples, dont ils ne sont plus éloignés que de quatre-vingts milles à peu près. Je pense arriver à Naples avant la nuit. Je commence à me sentir un peu mieux. Il y a à bord quelques jolies femmes, et la plus belle parle allemand. Il y a encore de mauvais drôles à physionomie hideuse, de vieilles femmes à peau tannée, et autres individus qui ne sont pas précisément de la bonne compagnie. On me dit que je dois payer pour mon chien; il y a tant de passagers, que la pauvre bête trouve à peine assez de place pour se coucher; ils sont entassés comme des harengs saurs à fond de cale. A dix heures, nous jetons l'ancre dans la rade de Naples. »

« Naples, 1er février.

« Je me lève et je m'habille à sept heures. Je descends à terre. Un homme vient au-devant de moi; il me demande si je désire un domestique de place. Je lui dis que non; je lui demande de me conduire *alla piazza francese*. Il y consent; mais chemin faisant il me dit qu'il va m'indiquer une hôtellerie bien meilleure, celle-là étant détestable, et en effet elle en a l'air. Nous traversons un grand

nombre de rues. Nous arrivons chez un traiteur avec lequel il convient du prix, fixé à quatre carlins, deux pour le coucher et deux pour le manger. Je suis bien aise de trouver quelque chose à manger, car je suis aussi affamé qu'on peut l'être. Le garçon monte à ma chambre et me demande si je veux déjeuner. Je descends dans la salle; il y a là quantité de gens, officiers et prêtres. C'est mauvais et sale; bref, mon chien mange plus que moi, bien que j'aie grand'faim. Si ce traiteur est le meilleur qu'il y ait en ville, que Dieu ait pitié des mauvais! »

« 2 février.

« Je m'habille pour aller chez le ministre résident [M. de Bourke, chambellan du roi de Danemark]. Une vieille femme est chargée de me guider, mais elle ne sait pas le chemin; elle le demande à un marchand verrier qui sait parler allemand, ainsi que tous les verriers de Naples, à ce que je crois. Il ne sait pas non plus où ça est. La vieille est obligée de s'en informer. Avant d'arriver chez le ministre, j'ai avec moi trois individus et un petit garçon qui doivent m'indiquer la maison.

» Arrivé chez le ministre, je me chamaille en allemand avec un domestique qui me dit que Son Excellence n'est pas visible, et qu'elle est à table. Je n'ai guère envie de m'en aller sans avoir obtenu quelque chose; je lui demande de m'annoncer, il se décide en rechignant. Le ministre sort; il m'adresse la parole en français, je lui réponds en danois, qu'il a presque oublié. Il s'excuse de ne pouvoir m'entretenir pour le moment; il aura le plaisir de causer plus longuement avec moi si je veux lui faire l'honneur de dîner chez lui le surlendemain. Je retourne au logis, en passant par la grande allée [Villa reale], où est un superbe groupe de marbre [le Taureau Farnèse]. »

« 3 février.

« Je dîne chez le ministre; j'y fais la connaissance du professeur Tischbein; il me prie de venir le voir demain; il me conduira partout. »

« 4 février.

« J'y vais le matin; je ne le trouve pas chez lui. J'y rencontre un de ses élèves qui parle aussi allemand. Je vois ses tableaux et quelques dessins qui sont très-bien. M. Tischbein revient; il charge un de ses élèves de me conduire dans tous les *studj*.

» Nous allons d'abord à un atelier de sculpture où il y a beaucoup de belles figures en marbre; j'en copie une. De là, nous allons à un autre endroit où il y a quantité d'antiques, le grand Hercule et beaucoup d'autres. Mais il y fait si froid que je ne puis y rester longtemps; demain j'emporterai mon manteau. Quand tout sera placé, il n'y aura rien de pareil au monde. »

« 5 février.

« Aujourd'hui, le verrier allemand vient me trouver. Nous sortons ensemble pour voir plusieurs églises, entre autres celle qui est enrichie d'un grand nombre de figures de marbre. Nous allons ensuite à la campagne. Nous sommes assez heureux pour voir quelques-unes des figures provenant des fouilles faites au château de Plaisance [Portici]; il y en a deux qui sont excellentes. »

« 7 février.

« Aujourd'hui, je vois Capo di Monte; M. Andrea a la bonté de m'accompagner. C'est magnifique! Ah! que de belles choses! Il y a des tableaux de Raphaël et d'autres grands maîtres; il y a encore des vases étrusques, des médailles, des mosaïques. Je suis obligé de parcourir les salles à la hâte; j'en suis fâché. J'y retournerai une autre fois. »

« 9 février.

« Je vais chez le professeur Tischbein, et de là à Capo di Monte. Je vois la galerie plus à loisir. Je dîne chez M. Andrea. Dans l'après-dînée, je retourne à la galerie. »

Mais arrêtons-nous. Ces citations doivent suffire : au milieu de ce pêle-mêle de notes intimes se peint déjà tout entier le caractère de Thorvaldsen. Son admiration sincère pour les antiques ne l'entraîne à aucun mouvement emphatique ou déclamatoire. Il marque tout simplement sur son album le *Taureau Farnèse* ou l'*Hercule*, tandis que son esprit en gardera un bien autre souvenir. Et toutes ces nobles figures, qui se gravent si profondément dans sa mémoire, lui arrachent à peine une exclamation : « Ah ! que de belles choses ! »

Son premier séjour en Italie ne fut point heureux. Il tomba malade; et, comme il était naturellement porté à la mélancolie, il souffrit beaucoup de son isolement. Plusieurs fois il fut tenté de reprendre la route du Danemark; mais la crainte d'avoir à rougir de cette faiblesse le retint. Dans un moment d'humeur moins noire, il monta dans un *vetturino*, et arriva enfin à Rome, le 8 mars 1797. Il y avait près de neuf mois qu'il avait quitté Copenhague lorsqu'il mit le pied dans la Ville éternelle. Et, quoiqu'il fût entièrement libre de voyager partout où il lui plairait, c'est là qu'il vécut tout le temps qu'il fut pensionnaire de l'Académie.



L'AURORE.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Thorvaldsen devant les antiques. — Zoëga. — Difficultés pécuniaires. — État maladif. — Troubles politiques. — M. Hope et le *Jason*. — Anna-Maria. — *L'Enlèvement de Briséis*.



JASON.

Écolier appliqué à l'étude, puis jeune homme insouciant et rêveur, tel a été Thorvaldsen jusqu'à son arrivée à Rome. Bientôt une complète métamorphose va s'opérer en lui, et l'homme nouveau va paraître. « Je suis né le 8 mars 1797, disait-il plus tard; jusque-là je n'existais pas. » Toutefois la transformation n'est pas brusque, et ce n'est qu'après une lente période d'incubation, pour ainsi dire, qu'il arrive à briser sa première enveloppe. Alors de l'imitation servile se dégage peu à peu l'artiste que la fièvre créatrice ne quittera plus.

La contemplation des antiques fait sur Thorvaldsen une impression que nous avons déjà constatée. Son admiration ne produit pas ces éclats extérieurs qui sont le propre des natures méridionales; il

reste dans une sorte d'extase et de stupeur, comprenant tout ce qu'il doit apprendre et tout ce qu'il lui faut oublier.

L'évêque Münter, qui avait si favorablement auguré de l'avenir de l'artiste, l'avait muni de lettres de recommandation pour un savant archéologue nommé Zoëga, que les Danois considéraient comme leur Winckelmann. Celui-ci prend bientôt le jeune homme en affection, et la meilleure preuve qu'il lui donne de ses bienveillantes dispositions est de se montrer pour lui un juge sévère. Il le soutient, le guide de ses conseils; sans se faire illusion sur ce qui manque à Thorvaldsen, il apprécie cependant la rectitude de son intelligence. Il écrit en effet, à la date du 4 octobre 1797, de Genzano :

« Notre compatriote Thorvaldsen est venu passer ici huit jours pour voir les curiosités des environs. C'est un excellent artiste, de beaucoup de goût et de sentiment, mais ignorant tout ce qui est en dehors de l'art. Soit dit en passant, l'Académie agit d'une manière peu réfléchie, en envoyant des jeunes gens aussi incultes en Italie, où ils doivent perdre beaucoup de temps à apprendre des choses sans lesquelles ils ne sauraient profiter convenablement de leur séjour dans ce pays, et qu'ils peuvent apprendre plus facilement et plus rapidement avant de se mettre en route. Sans savoir un mot d'italien ou de français, sans la moindre connaissance de l'histoire et de la mythologie, comment est-il possible qu'un artiste fasse ici ses études comme il le faudrait? Je ne demande pas qu'il soit savant, je ne le souhaite même pas. Pourtant faut-il qu'il ait au moins une idée vague du nom et du sens des choses qu'il voit. Le reste peut se compléter par la fréquentation des savants. »

Les observations de Zoëga pourraient s'appliquer à beaucoup de jeunes artistes qui vont à Rome, même de nos jours. Mais peut-être ici devaient-elles s'adresser moins à l'Académie de Copenhague qu'au caractère de Thorvaldsen lui-même, que nous avons vu jusqu'à présent si peu disposé à s'instruire dans tout ce qui ne touchait pas directement à son art.

Quelques personnes ont dit qu'il employa mal les premières années de son séjour en Italie, et que pendant longtemps il demeura

sans rien produire. Nous devons rectifier ce jugement inexact. Doué d'une extrême facilité, le jeune artiste avait jusqu'alors profité de ce don naturel; dès qu'un sujet était donné, il se mettait au travail, et il exécutait un modèle avec une étonnante rapidité. A Rome, le doute est entré dans son esprit, et c'est là le premier progrès; il a contemplé tant de chefs-d'œuvre, qu'il a plus que jamais conscience de sa propre faiblesse. Désormais, s'il songe à créer quelque œuvre originale, il rêve d'abord longtemps à son sujet, et ce n'est que lorsqu'il a donné une forme assez précise à sa conception, qu'il se décide à prendre l'argile; mais de ce que ses mains sont souvent inoccupées, il ne faut pas conclure que sa pensée soit inactive.

« La neige que j'ai dans les yeux commence à fondre, » dit-il. Il étudie les antiques au point de les apprendre en quelque sorte par cœur. Ce qui le frappe et l'attire le plus, ce sont les simples et fortes compositions appartenant aux temps de l'art grec que Winckelmann appelle la période du haut style. Il en fait de nombreuses reproductions. Citons d'abord celle en demi-grandeur du *Pollux,* l'un des deux colosses du Monte Cavallo, objet de sa plus vive admiration; le *Jupiter Capitolin,* l'*Apollon du Vatican,* la *Vénus de Médicis, Ariane, Sapho, Melpomène*[1], etc. Ajoutons à cette liste la reproduction en marbre des bustes antiques d'*Homère,* de *Cicéron,* d'*Agrippa.* Ces derniers travaux avaient pour objet de remplir les engagements de l'artiste envers l'Académie. Il copie aussi le buste de Raphaël, du Panthéon, pour être agréable à son professeur, le peintre Abildgaard, qui l'en avait prié[2]. Enfin il exécute en marbre les deux portraits-bustes modelés avant son départ de Copenhague, et celui de l'ambassadeur danois à Naples.

Nous ne connaissons qu'un très-petit nombre des compositions originales qui datent de cette époque. Les unes ont disparu, d'autres, qui n'avaient pas obtenu l'approbation de Zoëga, ont été pour

[1] Ces reproductions étaient en 1821 dans le cabinet de M. de Ropp, à Mietau. (Nagler.)

[2] Madame la baronne de Stampe possède à Nysœ deux têtes, l'une de Méduse, l'autre de Bacchus, sculptées en marbre à cette époque.

ce motif détruites par l'artiste : tel fut le sort d'une *Minerve*. La draperie, jetée de manière à nuire à la décence de la figure, avait été plus particulièrement l'objet de la sévérité du critique : « Une honnête femme de l'antiquité aurait rougi de paraître dans une telle tenue. Que dire d'une déesse! » Nous ignorons ce que sont devenus deux groupes, l'un *la Paix et l'Abondance*, l'autre *Vénus et Mars vainqueur*. Nous ne savons pas non plus si une statue au-dessous de nature d'*Hygie*, commandée par le docteur Lehmann, existe encore. Mais nous avons vu chez M. Thiele *Achille relevant Penthésilée vaincue*, petit groupe de la même dimension que *Bacchus et Ariane*, qui date de la même époque.

Ce dernier ouvrage, qu'on peut voir au Musée, donne la mesure des progrès que Thorvaldsen avait faits depuis son arrivée à Rome. On reconnaît encore dans ce travail l'élève de l'Académie de Copenhague, mais grandi par un commerce intime avec l'antique. Ce groupe est gracieux; les formes d'Ariane et de Bacchus ont une certaine ampleur de style empruntée aux grands modèles. La tête du dieu est la reproduction presque identique de celle du *Bacchus* du Capitole, improprement appelé pendant longtemps Ariane[1]. On peut donc considérer cet ouvrage comme une sorte de transition entre les copies faites d'après l'antique et les œuvres originales exécutées plus tard sous l'inspiration de l'art grec.

C'est durant les chaleurs de l'été de 1798 que fut étudié le *Bacchus et Ariane*, destiné à l'Académie de Copenhague. Un fort accès de fièvre interrompit Thorvaldsen dans son travail, et le modèle inachevé menaçant ruine fut ensuite moulé précipitamment. L'artiste crut devoir solliciter l'indulgence de ses maîtres pour l'imperfection du plâtre, qu'il envoya toutefois en Danemark.

Depuis son arrivée à Rome, la vie n'avait pas toujours été facile pour le pensionnaire de l'Académie de Copenhague. Il avait eu de bons et de mauvais jours. Les mauvais, la réalité les apportait; les

[1] C'est bien une tête virile, et l'on ne peut douter que ce soit celle d'un dieu, aux deux petites cornes formées par sa chevelure. Une reproduction de ce fragment antique existe dans la collection de Thorvaldsen rangée dans le sous-sol de son musée, où elle porte le numéro 113.

bons, la jeunesse et l'espérance savaient les conquérir. La pension de quatre cents écus (douze cents francs environ) que recevait Thorvaldsen suffisait à peine aux nécessités matérielles de l'existence la plus modeste. Du reste, envoyer tous les six mois un rapport sur le progrès de ses études, et, après deux années, quelque ouvrage qui pût attester la conscience de son application, telles étaient les seules obligations qui lui eussent été imposées par l'Académie, et il s'en acquittait avec un soin scrupuleux.

Pour suppléer à l'insuffisance de la pension, il fallut gagner quelque argent, et cela n'était pas facile dans ces temps de troubles. En 1797, le Directoire cherchait par tous les moyens à renverser le Saint-Siége et à s'emparer de ses États. Bonaparte prenait Urbin, Ferrare, Bologne, Ancône; et Pie VI, en signant le traité de Tolentino, s'engageait non-seulement à payer une indemnité de trente et un millions, mais à céder à la France une quantité considérable d'objets d'art. Ce fut un vrai chagrin pour Thorvaldsen, et, dans tous ces grands démêlés politiques, rien ne le toucha plus directement.

Le général Duphot ayant été tué dans une émeute, Berthier entra dans Rome le 10 février 1798. Pie VI, dépossédé de son pouvoir temporel, fut conduit à Florence, puis en France; la république fut proclamée, et ce n'est qu'en 1800 qu'un nouveau pape, Pie VII, fut élu. Le concordat de 1801 ramena quelque tranquillité dans les États romains, successivement occupés par les troupes françaises et napolitaines; et l'on s'étonnera que, pendant tout ce temps d'agitations, un jeune artiste étranger ait pu poursuivre ses études aussi régulièrement et avec autant de persévérance que le fit Thorvaldsen.

Il est vrai que s'il trouva le moyen d'exercer et de développer son talent, il lui fut impossible d'en rendre l'emploi lucratif. Ses travaux d'étude, ceux qu'il envoyait à Copenhague, ne lui rapportaient absolument rien. Il rencontra heureusement un peintre anglais, nommé Wallis, qui lui paya un scudo par jour pour peupler ses paysages de petites figures. Thorvaldsen dessinait avec une grande fermeté; mais il est digne de remarque qu'un jeune sculp-

teur ait assez bien connu les procédés de la peinture à l'huile pour s'acquitter à son honneur d'un tel travail. Le modeste profit qu'il en tirait fut souvent pour lui une bien précieuse ressource dans ces temps difficiles.

Thorvaldsen avait à lutter contre un autre ennemi que la pauvreté. Il n'était point encore guéri de l'état maladif dont il avait souffert à Naples, lorsqu'à peine installé à Rome, il fut atteint par les fièvres. Durant presque toute sa vie, à des intervalles plus ou moins longs, il se ressentira de ce mal, qui ne l'empêchera pourtant pas de vivre sans infirmités jusqu'à un âge avancé. Dans les premières années de son séjour à Rome, ce malaise, dont l'effet naturel est de conduire à la langueur, fut cause de fréquentes intermittences dans son travail.

Le *studio* (atelier) qu'il avait pris dans la strada Babuina avait été occupé avant lui par le célèbre sculpteur anglais Flaxman, cet autre admirateur passionné de l'antique, que ses compatriotes ne surent apprécier à sa juste valeur qu'après sa mort. Thorvaldsen, malgré les difficultés qu'il rencontra au début de sa carrière, devait être plus heureux que son prédécesseur; et c'est peut-être à un Anglais qu'il dut d'avoir pu goûter de son vivant tous les avantages d'une grande renommée.

La maison de Zoëga était ouverte à un grand nombre d'artistes de tous les pays, particulièrement des Allemands, des Danois, des Suédois; c'est là que Thorvaldsen rencontra un paysagiste allemand, nommé Joseph Koch. Une certaine camaraderie s'établit rapidement entre les deux jeunes gens, et ils deviennent bientôt si bons amis qu'ils vont loger ensemble dans la via Felice, chez une vieille *padrona di casa,* dame Ursula, qui prend soin de leur ménage.

Thorvaldsen fut six ans pensionnaire de l'Académie, par suite de prolongations successives. Lorsqu'il vit arriver le terme des trois années pendant lesquelles il devait régulièrement jouir de la subvention, il conçut le projet de composer une œuvre importante avant de quitter Rome. C'est alors qu'il fit le premier modèle d'un *Jason,* qui ne nous a pas été conservé. Cette statue, de grandeur

naturelle, représentait le héros vainqueur du dragon, chargé de la toison d'or. Elle resta longtemps exposée dans l'atelier de l'artiste[1], où de nombreux curieux vinrent la voir; mais elle ne frappa vivement personne, et le sculpteur, découragé par le peu d'impression qu'elle produisait, brisa lui-même son travail.

Cependant cette figure de héros n'a pas en vain, pendant tant de mois, occupé Thorvaldsen; il y a longtemps rêvé, et bien qu'il n'ait pas réussi la première fois à rendre l'œuvre telle qu'il l'avait conçue, il veut tenter un nouvel effort. Un autre *Jason*, de dimension colossale cette fois, est bientôt modelé[2]. Peut-être cet ouvrage aurait-il eu le sort du précédent, si madame Frédérique Brun, sœur de l'évêque Münter, n'eût avancé des fonds à l'artiste, qui n'était pas en position de faire face à la dépense du moulage. Au commencement de l'année 1803, le plâtre fut terminé.

Cette fois la statue de *Jason* devint à Rome l'événement du jour. A peine connaissait-on le nom de l'artiste, mais tout le monde parlait de son œuvre, et l'accord unanime des connaisseurs le signalait comme un morceau d'un vrai mérite. Canova s'était écrié : « Voilà une œuvre de style nouveau et de grande manière[3]! » Le sévère Zoëga lui-même ne craignit pas de lui donner une flatteuse approbation, et ce fut de tous les éloges celui auquel l'artiste fut le plus sensible.

Ce succès néanmoins menaçait de rester stérile. Les commandes n'arrivaient pas plus que par le passé, et personne ne songeait à faire exécuter un marbre de la statue si vantée. Thorvaldsen était au bout de ses ressources, et le temps de la pension de l'Académie avait été prolongé au delà de toutes les limites admises. Il ne fallait donc plus songer à rester à Rome. Après avoir différé son départ de semaine en semaine, de jour en jour, il dut se décider à quitter l'Italie, le cœur plein de regrets pour cette gloire qui lui échappait à peine entrevue. Le pauvre artiste avait fait ses malles : elles étaient

[1] Il y travailla jusqu'en avril 1801. (Thiele.)

[2] Automne de 1802.

[3] « Quest' opera di quel giovane danese è fatto in uno stilo nuovo et grandioso! »

chargées sur le vetturino qui attendait à la porte. Les plâtres, les meubles, les effets, avaient été vendus. Mais, au moment de partir, son compagnon de voyage, le sculpteur Hagemann, vint lui annoncer qu'en raison de quelques formalités pour les passe-ports, il fallait rester jusqu'au lendemain.

Cet incident matériel devait changer l'avenir de Thorvaldsen. Quelques heures après, le riche banquier anglais Thomas Hope entrait dans l'atelier, et frappé de la grande tournure du *Jason*, s'informait de ce que lui coûterait un marbre de cette belle statue. « Six cents sequins, » répondit le sculpteur ému et se raccrochant à une sorte d'espoir. « Ce prix est insuffisant, il vous en faut au moins huit cents, » repartit le généreux amateur[1].

La vie de Thorvaldsen entre alors dans une phase nouvelle. Il reste à Rome, non plus comme pensionnaire de l'Académie, mais comme artiste indépendant, vivant de son travail; à dater de ce jour la fortune, qui était entrée chez lui avec le banquier anglais, ne l'abandonne plus. Il est vrai de dire qu'il la secondera par de constants efforts et par un travail assidu.

La visite de M. Hope venait en quelque sorte de sauver le sculpteur. Les moyens d'existence que la commande du *Jason* lui assurait, au moins pendant quelque temps, lui permettaient de poursuivre ses études en Italie, où il était retenu par sa passion pour les antiques. Il semble donc qu'on va le voir se mettre à l'œuvre avec un joyeux empressement pour exécuter en marbre cette statue, qui commence à lui faire une certaine réputation. Il n'en est rien : il tombe au contraire dans un état de langueur qui lui rend tout travail impossible. A peine a-t-il pris le ciseau qu'il l'abandonne; son esprit et son cœur sont ailleurs; l'artiste est à

[1] Cependant voici l'engagement écrit en français et signé par Thorvaldsen : « Moi soussigné je m'engage d'exécuter pour M. Thomas Hope, de Londres, en marbre statuaire de Carrare de la plus parfaite qualité, selon un modèle actuellement existant dans mon étude, près de la place Barberini, une statue, haute de onze palmes romains, représentant Jason debout, tenant d'une main sa lance, de l'autre la toison d'or, pour la somme de six cents sequins romains, payables en quatre termes, etc. » (Thiele.)

Il est vrai que M. Hope se réservait d'augmenter le dernier payement si la statue exécutée répondait à son attente.

cette époque dominé par l'amant. Thorvaldsen vient de se créer un lien dont l'influence fâcheuse et persistante a trop longtemps pesé sur sa vie pour que nous ne soyons pas obligé d'entrer dans quelques détails à ce sujet.

Zoëga, le sincère ami, le juge sévère, est un hôte aimable. Il a dans Genzano, près de Rome, une agréable villa, où Thorvaldsen est fréquemment invité, et où il va rétablir sa santé lorsqu'il est pris de quelque accès de fièvre. Le jeune homme goûte le charme de cette maison, dont le maître et la maîtresse sont pleins de paternelle bonté pour lui. Là, le temps se passe gaiement, et on se livre aux jeux, aux danses champêtres, en compagnie de jolies femmes. Une d'elles surtout avait frappé l'artiste. C'était une Romaine, brune, aux regards de flamme, à la tête fière, aux formes vigoureuses et sculpturales. Giorgione l'aurait peinte avec les tons les plus chauds de sa palette. Elle s'appelait Anna-Maria Magnani. Sa condition était modeste, car elle ne paraît avoir été qu'une sorte de caméristе de la signora Zoëga.

Pendant les danses sur la pelouse, et grâce au laisser-aller des fêtes champêtres, tandis que le violon entraîne la joyeuse compagnie, la main du jeune Danois a souvent rencontré celle de la brune jeune fille. Les cheveux blonds, le teint transparent, les yeux clairs de celui-ci, contrastent avec ceux d'Anna-Maria. Thorvaldsen ne manquait pas d'élégance dans la tournure. Il avait de la distinction et de la finesse dans les traits, avec cette beauté transparente et délicate naturelle aux hommes du Nord, et qui est d'autant plus appréciée en Italie qu'elle s'y rencontre plus rarement.

Anna-Maria fut bientôt sa maîtresse. Éprise la première, la jeune fille avait opposé peu de résistance. Cette liaison, qui n'aurait dû être qu'un incident de la vie de jeune homme, devint malheureusement une lourde chaîne pour l'artiste. Les premiers mouvements de la passion ne lui avaient pas permis d'apprécier toute la distance qui le séparait de cette femme sous le rapport des goûts et surtout du caractère. Celle-ci ne tarda pas cependant à donner la mesure de sa valeur morale. Impatiente de changer de condition, la belle caméristе fait une autre conquête. Elle s'assure une position

bien supérieure à celle que son premier amant peut lui offrir, en épousant un homme de plus haute naissance et jouissant de quelque fortune. Pourtant la nouvelle mariée, madame d'Uhden, n'oublie pas les affections d'Anna-Maria, et ses relations avec Bertel ne sont pour ainsi dire pas interrompues. Le jeune Danois, qui a le cœur plus délicat, souffre cruellement de cette situation, à laquelle l'ardeur de sa passion ne lui laisse pas le courage de mettre un terme. Il est même tellement aveuglé par l'amour, qu'il tombe sérieusement malade lorsque l'époux emmène sa femme de Rome à Florence.

Anna-Maria n'avait d'ailleurs aucune affection pour son mari. Désireuse avant tout, et à quelque prix que ce fût, de sortir de l'humble condition où l'avait placée sa naissance, elle avait épousé M. d'Uhden. Mais comme elle ne voulait pas rompre le lien qui l'unissait à l'artiste, elle comprit qu'elle pourrait un jour être abandonnée de son protecteur légitime. En femme prévoyante, elle se fit donner par son amant, dont, grâce à M. Hope, la position s'était un peu améliorée et l'avenir paraissait se dessiner, un engagement formel et par écrit de lui assurer une situation, dans le cas d'une rupture conjugale. Forte de cette promesse, elle ne redouta plus l'orage, et peut-être même ne fut-elle pas fâchée de le faire éclater promptement. La crise eut lieu à Florence, et une lettre datée de cette ville du 12 juin 1803 ne tarda pas à parvenir à l'artiste. C'était une sommation en bonne forme d'avoir, sur la demande de la signora Anna-Maria d'Uhden, à se présenter sans délai pour remplir ses engagements vis-à-vis de ladite dame[1]. Ce n'est pas sans étonnement que nous voyons cette étrange missive signée *fra Luigi Formenti, du couvent de Santa-Maria della Stella.*

Thorvaldsen était lié; il s'exécuta en recueillant près de lui sa maîtresse. Toutes ces secousses n'étaient point de nature à mettre fin à son état de souffrance, que les chaleurs de l'été (1803) devaient encore augmenter. Il céda aux instances de ses amis, et se rendit à Albano pour y rétablir sa santé alors fort délabrée.

[1] Thiele.

Lorsqu'il revint, il eut occasion de connaître le baron de Schubart, ambassadeur du roi de Danemark à la cour de Naples. Le baron et sa femme étaient venus à Rome dans l'intention d'y passer quelque temps au milieu des artistes dont cette ville était peuplée. L'un et l'autre avaient un goût sincère pour les arts, et ils témoignèrent une extrême bienveillance au sculpteur. Celui-ci devint pour eux un ami, et ils se firent un plaisir de le présenter partout dans la plus haute société, où leur rang leur donnait accès.

C'est ainsi que l'artiste fut introduit auprès du baron Guillaume de Humboldt, qui était alors à Rome avec sa famille. La maison du baron était le rendez-vous des personnes les plus éminentes par leur rang ou par leur mérite, et Thorvaldsen en profita pour s'y créer un grand nombre de relations qui exercèrent une influence considérable sur ses travaux. La comtesse Woronzoff lui commanda quatre statues de marbre[1] : un *Bacchus*, un *Ganymède*, un *Apollon* et une *Vénus*; ainsi qu'un groupe de *l'Amour et Psyché*. Il fut aussi chargé par le comte de Moltke de composer deux statues faisant pendants, un *Bacchus* et une *Ariane*.

Au mois d'avril 1804, Thorvaldsen se rendit à Naples, en compagnie du comte. Puis, malgré les difficultés soulevées par la jalouse Anna-Maria, il alla passer une partie de la belle saison à la villa du baron de Schubart, à Montenero. Ce séjour lui fut particulièrement agréable; ses hôtes le comblèrent de prévenances; l'air pur du pays, les bains de mer affermirent sa santé, et bientôt il désira se remettre à ses travaux habituels. Le baron s'empressa de lui installer un petit atelier, et ce fut là qu'il modela le joli groupe de *l'Amour et Psyché*, l'une de ses meilleures créations. Avant de quitter Montenero, il voulut témoigner sa reconnaissance aux hôtes aimables qui lui avaient procuré de si doux instants. En moins de neuf jours il modela un bas-relief représentant la *Danse des Muses au Parnasse*, gracieuse composition, bien entendue et agréablement exécutée, qu'il offrit à la baronne le jour de sa fête. Thorvaldsen fit encore une excursion à Gênes, et rentra bientôt à Rome. Le

[1] Le prix de chacune de ces statues fut fixé à 400 écus romains.

succès de ses derniers ouvrages avait attiré l'attention publique. Les honneurs commencèrent à venir jusqu'à lui : le 13 octobre 1804, il reçut de Florence le diplôme de professeur de l'Académie royale de cette ville. L'Académie de Copenhague s'était attendue à revoir l'artiste à l'expiration de la dernière prolongation de sa pension; mais elle se garda bien de le rappeler, lorsqu'elle apprit que cet élève faisait tant d'honneur à son pays dans la métropole même des arts. Elle lui envoya un don de quatre cents écus, pour lui exprimer la satisfaction qu'elle ressentait de la réputation qu'il s'était acquise[1].

A peine Thorvaldsen était-il de retour à Rome qu'il lui vint de Montenero la nouvelle que la foudre était tombée sur son atelier aussitôt après son départ, et que, de tous les modèles qu'il avait laissés, le groupe de *l'Amour et Psyché* avait seul été épargné. Les amateurs crièrent au miracle, et les poëtes chantèrent ce prodige. Les sonnets coururent les salons, et tout ce bruit, dont l'artiste était innocent, contribua à étendre sa notoriété.

Le printemps de 1805 fut marqué, dans la vie de Thorvaldsen, par le premier bas-relief vraiment important qu'il ait composé, et cet ouvrage est resté l'un des plus célèbres du maître : il a pour sujet *l'Enlèvement de Briséis*. Le *Jason* l'avait placé dans l'estime des connaisseurs à un rang distingué auprès de Canova, dont la gloire était alors à son apogée; *l'Enlèvement de Briséis* augmenta sa renommée naissante, et quelques personnes prétendirent que déjà il avait dépassé son illustre émule dans cette branche de leur art, le bas-relief, où Thorvaldsen plus tard demeurera en effet supérieur.

Zoëga ne manquait pas d'aller chaque mois, ainsi qu'il en était convenu, faire une visite à l'atelier de son protégé. Il vit le bas-relief et en fut vraiment satisfait, puisque, à la date du 27 avril 1805, il écrivit à son ami l'évêque Münter :

« Thorvaldsen est maintenant fort en vogue, et les commandes affluent de tous côtés. Personne ne doute plus que lui et Canova

[1] Quelques mois plus tard (1er mai 1805), il deviendra lui-même membre de l'Académie de sa ville natale et professeur à cette Académie, en remplacement de Weidenhaupt, puis membre honoraire de l'Académie nationale de Bologne.

ne soient les deux sculpteurs les plus éminents qu'il y ait à Rome. J'éprouve un assez vif plaisir à voir se réaliser ce que j'avais prédit à une époque où personne ne voulait y croire. »

Les commandes se produisirent dès lors, au détriment du *Jason*, qui fut négligé. Le *Bacchus*, l'*Apollon*, le *Ganymède* de la comtesse Woronzoff étaient terminés en 1805, tandis que le *Jason* était toujours au même point.

Il est difficile de ne pas éprouver à ce sujet quelques regrets de la conduite de Thorvaldsen. La visite de M. Hope avait eu une influence assez importante sur sa destinée pour qu'il eût dû songer à satisfaire un amateur qui s'était aussi noblement comporté envers lui. Mais les artistes ont parfois de ces caprices d'esprit pour lesquels il ne faut pas se montrer trop sévère. Les voyages de santé qui plusieurs fois tinrent Thorvaldsen éloigné de Rome une partie de l'année; au retour, des embarras financiers qui l'obligèrent à se livrer à de nouveaux travaux; puis le décret de Napoléon, du 17 décembre 1807, ordonnant la saisie de toutes les propriétés anglaises sur le continent, ont bien pu servir de prétextes plus ou moins admissibles aux retards apportés à l'exécution du *Jason*. La vérité, c'est que l'œuvre, telle qu'il l'avait conçue dans l'origine, ne plaisait plus à l'artiste[1]. Il offrit de composer une autre statue, qui serait, disait-il, bien supérieure à la première; mais le caractère anglais se montra ici avec toute sa persistance obstinée, et M. Hope ne voulut jamais entendre qu'on le détournât de son choix. De tout cela il résulta une longue correspondance, et l'amateur finit par perdre patience[2]. Cependant tout s'arrangea plus

[1] Lorsque Thorvaldsen se décida enfin à terminer sa statue, il dit un jour à M. Thiele, présent dans son atelier tandis qu'il y travaillait : « Quand je la fis, je la trouvais bonne. Elle l'est encore assurément. Mais à présent je sais faire mieux. »

[2] De Londres, à la date du 6 avril 1819, c'est-à-dire seize ans après la commande du *Jason*, M. Hope écrivit à Thorvaldsen :

« Il sera inutile, je pense, que j'aie l'honneur de rappeler à votre souvenir qu'au commencement de l'année 1803, en vertu d'un traité signé par vous et que j'ai en ce moment sous les yeux, vous avez pris l'engagement d'exécuter pour moi une statue de Jason d'après un modèle que j'eus le plaisir de voir dans votre atelier. Outre la somme dont je m'engageais à faire remettre le pre-

tard; mais ce ne fut qu'en 1828 que le *Jason* put être expédié à Londres.

Depuis *l'Enlèvement de Briséis,* les hauts personnages qui avaient ouvert leurs salons au sculpteur danois s'inscrivirent en quelque sorte à l'envi pour obtenir de lui la promesse de quelque ouvrage. Le riche marquis Torlonia lui demanda un groupe de *Mars et Vénus,* qu'il voulait placer dans le palais Bracciano, comme pendant du fameux groupe de Canova, *Hercule et Lycas.* Le consul des États-Unis à Livourne, M. Appleton, commanda une statue colossale de la *Liberté,* destinée à orner une place publique de Washington [1]. La municipalité de Florence voulut ériger dans

mier payement lorsque vous auriez reçu le marbre nécessaire, le second lorsque la statue aurait été dégrossie, et le troisième lorsqu'elle serait terminée, je me réservais d'ajouter encore une somme convenue entre nous si les soins que vous auriez apportés à l'achèvement de ce travail répondaient à mon attente et à la réputation que vous vous étiez acquise. Les deux premiers payements furent faits exactement, suivant votre demande. J'ai les quittances entre les mains. Mais depuis ce temps-là jusqu'à l'année 1816, c'est-à-dire près de quatorze ans après l'engagement contracté par vous envers moi lors de ma présence à Rome, je n'ai eu de nouvelles ni de vous ni de ma statue. Vous m'avez allégué alors plusieurs raisons qui vous auraient décidé à la laisser imparfaite. Quoique ces raisons fussent peu solides à mes yeux, parce que, depuis l'obligation contractée envers moi, vous avez commencé et achevé une infinité d'autres travaux, cependant, en partie par rapport aux regrets que vous avez exprimés d'avoir si mal agi avec moi et pour l'assurance que vous m'avez donnée de finir ma statue sans retard, en partie par délicatesse et par considération pour vous, je renonçai à m'en tenir au passé et je me contentai de me fier à vos promesses pour l'avenir. Cependant je viens d'apprendre, Monsieur, non-seulement que ma statue de Jason n'a pas avancé depuis, mais encore que dans l'intervalle d'autres travaux ont été entrepris et achevés. Voyant donc que les absents continuent à avoir tort et que ceux qui sont sur les lieux doivent seuls espérer d'obtenir justice, je me suis décidé à remettre cette affaire entre les mains de MM. Torlonia et Cie, mes bons amis. A ma demande, ces messieurs ont bien voulu se charger de cette commission, et je vous prie de considérer désormais les ordres de cette maison de banque comme venant de moi-même. »

M. Torlonia et son gendre M. Chiaveri s'acquittèrent de leur mandat avec toute la courtoisie d'hommes du monde. Un voyage de Thorvaldsen à Copenhague retarda encore l'exécution de la statue, et lorsqu'elle fut enfin terminée, l'artiste pria M. Hope d'accepter, comme dédommagement et comme expression de son regret, deux bas-reliefs de marbre, ainsi que les bustes, également en marbre, de madame Hope et de ses deux filles. (Thiele.)

[1] 5,000 écus romains avaient été proposés à l'artiste pour prix de cette statue.

l'église de Santa-Croce un monument à Dante. Quelques ébauches furent faites, mais tous ces ouvrages demeurèrent à l'état de projet et ne furent jamais exécutés. Il en sera de même pour un monument à la victoire navale remportée par les Américains sur la flotte de Tripoli, commandé l'année suivante par l'entremise du baron de Schubart.

La santé de Thorvaldsen s'était bien trouvée de sa précédente villégiature. Le baron s'en souvint, et, à la date du 26 juillet 1805, il écrivit à l'artiste :

« Dites-moi donc, pour l'amour de Dieu, ce que vous faites à Rome pendant ces terribles chaleurs qui ne vous permettent pas de travailler? Pourquoi n'êtes-vous pas venu à notre charmant Montenero, qui est à présent bien plus beau que l'été passé, lorsque vous nous fîtes goûter le plaisir de votre présence? Est-ce que vous ne pourriez pas vous détacher de la chaîne et venir passer ici cinq ou six semaines, pendant la durée des grandes chaleurs? Ma femme dit que vous le devez à votre santé. Dites à Rome que vous êtes souffrant, et que vous allez passer quinze jours à Montenero pour y terminer quelques petits ouvrages. »

On voit par cette lettre quelle était l'affectueuse bonté du baron et de la baronne pour leur ami. M. de Schubart n'ignorait pas les orages soulevés l'année précédente par la jalousie d'Anna-Maria, et il pensait ne pas réussir cette fois. Le sculpteur, dont la douceur de caractère s'accommodait mal de ces terribles querelles, aimait mieux subir tranquillement le joug que de s'en affranchir à un tel prix, et sa maîtresse l'eût infailliblement emporté, si le hasard n'avait amené un auxiliaire du dehors. Le comte de Rantzau, noble Holsteinois, était arrivé à Rome précisément à cette époque; chaque jour il allait voir Thorvaldsen dans son atelier; une véritable sympathie unit bientôt ces deux hommes, et il s'établit entre eux une amitié qui est restée inaltérable jusqu'à la mort.

Le comte avait une lettre de recommandation pour le baron. Il exprima son vif désir d'en profiter; mais il ajouta qu'il n'irait à Montenero qu'autant que Thorvaldsen l'accompagnerait. Le premier mouvement de l'artiste fut de promettre. La tempête

ne tarda pas à éclater; mais une fois la promesse faite, il n'osa plus reculer, et il tint ferme : ni larmes ni menaces n'eurent la puissance de le retenir. Poussé à bout par les injustes récriminations d'Anna-Maria, il partit sans s'être réconcilié avec elle et sans même lui dire adieu, laissant la surveillance de ses ateliers à un ancien camarade d'école de Copenhague, son ami l'architecte Charles Stanley.

Anna-Maria fit écrire par l'ami que « la maladie, les chagrins et l'insomnie que lui causait la conduite de Thorvaldsen allaient sans nul doute la conduire au tombeau. » Le sculpteur fut peu touché de ce sinistre tableau, et, pour le bien faire comprendre, il écrivit à Stanley une lettre destinée à être vue par la pauvre femme, et dans laquelle, sans dire un mot d'elle, sans même demander de ses nouvelles, il s'enquiert avec une grande sollicitude de l'état de santé de son petit chien Perrucca.

« Quelle indignité! s'écria l'Ariane abandonnée. Ne montrer toute sa tendresse pour cette vilaine bête qu'afin de mieux faire sentir son mépris pour sa *mignonne*, en l'oubliant tout à fait! » Sa colère fit alors explosion dans une lettre remplie d'amers reproches. Cette situation se prolongea encore assez longtemps; pourtant, à la fin d'août, Stanley écrivit à son ami qu'Anna-Maria était *plus qu'à moitié désespérée* de son silence. Thorvaldsen lui fit parvenir enfin quelques mots qui mirent un terme à cette grande douleur; elle écrivit à son tour une longue lettre de lamentations fort pitoyables, qui se terminaient par la recommandation très-précise de rapporter de Livourne une bonne paire de petits ciseaux anglais!

Ainsi prit fin ce dramatique incident.



LA NUIT.

CHAPITRE TROISIÈME.

Le baron de Humboldt. — Rauch. — L'*Adonis.* — Les deux *Hébé.* — Le *Triomphe d'Alexandre.* — La grande-duchesse de Toscane. — La baronne de Schubart. — *L'Aurore* et *la Nuit.* — La *Vénus.* — Les marbres d'Égine. — Byron. — *L'Espérance.* — La princesse Baryatinska. — Le *Mercure.* — *Les Trois Grâces.*



L'AMOUR ET PSYCHÉ.

L'Enlèvement de Briséis et le groupe de *l'Amour et Psyché* marquent le moment où Thorvaldsen est parvenu au plein développement de son talent. Dès lors il travaille avec ardeur, avec entrain, avec foi, et l'on voit sortir de ses ateliers ce grand nombre d'œuvres sévères qui l'ont mis au rang des premiers artistes de notre siècle.

Les trois statues de demi-grandeur naturelle commandées par la comtesse Woronzoff et esquissées en grande partie à Montenero, avaient, dès 1805, été achevées en marbre avec le plus grand soin.

C'est vers le même temps que Thorvaldsen fit le premier modèle d'une *Vénus,* alors moins grande que nature. La déesse est com-

plétement nue; ses vêtements sont posés sur un tronc d'arbre, elle tient à la main droite la pomme, prix de la beauté. Des deux exemplaires en marbre qui existent de cette statue, l'un appartient à la comtesse Woronzoff, l'autre à madame de Ropp. Mais bien que plusieurs amateurs en aient demandé de nouvelles répétitions, l'artiste, peu satisfait des dimensions qu'il avait adoptées, brisa le modèle. Plus tard, il exécutera cette même *Vénus* de grandeur naturelle.

En 1806, par l'entremise de la comtesse de Schimmelmann, sœur du baron de Schubart, il fut chargé de sculpter des fonts baptismaux pour l'église de Brahe-Trolleborg, dans l'île de Fionie. C'est, à notre connaissance, le premier ouvrage religieux qu'il ait entrepris. Il continua d'ailleurs à traiter les sujets de la mythologie grecque, qui lui plaisaient plus que tous autres, et à la même époque, il fit une *Hébé*, statue de demi-grandeur, commandée par un baron danois. De la main droite elle tient une coupe pleine, et son chiton, détaché sur l'épaule, laisse le sein droit découvert.

Le zèle avec lequel Thorvaldsen se livrait à son art ne lui faisait pas négliger les relations du monde, et son atelier, toujours ouvert, était sans cesse rempli de visiteurs. L'artiste était d'un commerce aimable et sympathique, parlant avec assez de facilité, racontant d'une manière intéressante et faisant passer des heures agréables à ceux qui posaient devant lui. Non-seulement il recevait avec affabilité, mais il se rendait volontiers dans les réunions choisies auxquelles il était convié. Une maison surtout lui plaisait, celle du baron Guillaume de Humboldt. Cet ambassadeur du roi de Prusse à la cour de Rome avait précisément quitté au printemps de 1807 la villa di Maltha, qu'il avait habitée jusqu'alors, pour venir s'installer dans un vaste hôtel de la strada Gregoriana, à la Trinità del Monte. Dans son salon se trouvaient réunis tous les étrangers de distinction, des voyageurs de tous les pays, tout ce que la société romaine, en un mot, comptait de gens d'esprit ou de mérite. Thorvaldsen retrouvait là son ami Zoëga et le peintre Camuccini; il était surtout charmé d'y rencontrer cette jeune fille qui devait un jour être la comtesse de Bombelles, mademoiselle

Ida Brun, dont la mère, madame Frédérique Brun, avait été pour lui une généreuse amie à l'époque de ses débuts.

Thorvaldsen s'était chargé de donner des leçons de dessin à mademoiselle Ida; mais il préférait la faire chanter et l'accompagner sur la guitare, instrument dont il jouait avec beaucoup de goût. En véritable artiste, il était profondément impressionné de la beauté de cette jeune fille, qui n'était pas moins remarquable par ses talents et son esprit; il avait pour elle un culte de respect et d'admiration, et ne négligeait rien pour lui plaire[1].

Rauch, qui vint à Rome vers ce temps, fut également reçu chez le baron de Humboldt. Thorvaldsen accueillit le jeune artiste, alors tout à fait inconnu; et, avec le sentiment de bienveillance qui lui était naturel, il lui procura quelques travaux qui donnèrent au sculpteur berlinois l'occasion de se faire apprécier. Rauch fut plus tard chargé d'exécuter le mausolée de la reine Louise de Prusse, destiné à Charlottenbourg, ainsi qu'un grand nombre d'œuvres importantes que possède la ville de Berlin.

Le jeune prince Louis de Bavière, devenu plus tard roi, et demeuré toujours ardent protecteur des arts, entretenait dès cette

[1] Thorvaldsen modela quelques années plus tard (1810) le portrait-buste de mademoiselle Brun. Madame de Staël parle ainsi de cette jeune fille dans son livre de *l'Allemagne :*

« J'ai déjà dit que la sculpture en général perdait à ce que la danse fût entièrement négligée; le seul phénomène qu'il y ait dans cet art en Allemagne, c'est Ida Brun, jeune fille que son existence sociale exclut de la vie d'artiste; elle a reçu de la nature et de sa mère un talent inconcevable pour représenter par de simples attitudes les tableaux les plus touchants ou les plus belles statues; sa danse n'est qu'une suite de chefs-d'œuvre passagers dont on voudrait fixer chacun pour toujours; il est vrai que la mère d'Ida a conçu, dans son imagination, tout ce que sa fille sait peindre aux regards. Les poésies de madame Brun font découvrir dans l'art et la nature mille richesses nouvelles, que les regards distraits n'avaient point aperçues. J'ai vu la jeune Ida, encore enfant, représentant Althée prête à brûler le tison auquel est attachée la vie de son fils Méléagre; elle exprimait, sans paroles, la douleur, les combats et la terrible résolution d'une mère; ses regards animés servaient sans doute à faire comprendre ce qui se passait dans son cœur, mais l'art de varier ses gestes, et de draper en artiste le manteau de pourpre dont elle était revêtue, produisait au moins autant d'effet que sa physionomie même; souvent elle s'arrêtait longtemps dans la même attitude, et chaque fois un peintre n'aurait pu rien inventer de mieux que le tableau qu'elle improvisait; un tel talent est unique. »

époque une correspondance suivie avec Thorvaldsen. Rassemblant des marbres antiques pour composer le musée qu'il a créé à Munich, sous le nom de Glyptothèque, il avait à Rome des agents fort zélés, à la piste de toutes les découvertes artistiques, mais qui souvent étaient embarrassés pour reconnaître dans les objets qu'on leur présentait les vrais antiques et les ouvrages des faussaires. Thorvaldsen, dont le jugement était formé par une étude longue et passionnée des œuvres du grand art, ne s'y trompait pas. Nombre de fois les agents du prince eurent à se féliciter de l'avoir consulté. Un jour entre autres, il les avait empêchés d'acquérir un grand vase d'origine suspecte, que des brocanteurs prétendaient faire passer pour un chef-d'œuvre de l'antiquité grecque [1]. La supercherie de ces marchands ayant été dévoilée peu de temps après, le prince s'empressa de remercier le sculpteur, auquel il avait déjà fait des commandes importantes. Mais ces avis consciencieux finirent par attirer à l'artiste une foule de démêlés avec ceux que ses jugements incorruptibles entravaient dans leur commerce peu honorable.

A cette époque, des conflits d'une haute gravité allaient éclater dans les sphères politiques entre Napoléon et Pie VII. Le désaccord de l'Empereur et du Pape eut pour premier résultat l'occupation des États romains, puis celle de Rome même par l'armée française. Le général Miollis entra sans coup férir dans la ville, le 2 février 1808, prit possession du château Saint-Ange et de tous les points dominants; le Pape ne fut plus souverain que de nom, jusqu'au moment où la résistance qu'il opposait à l'inflexible volonté de l'Empereur amena, le 6 juillet 1809, son enlèvement de Rome et la dispersion des cardinaux.

De tels bouleversements devaient naturellement apporter bien du trouble dans l'existence des artistes; toutefois, Thorvaldsen poursuivait ses travaux avec une persévérance qui témoigne de son attachement pour son art. Il fit une statue de *Mars pacificateur*, haute de huit pieds, dont le prince de Bavière lui commanda le

[1] Thiele.

marbre; mais le prince donna ensuite la préférence à un *Adonis* qu'il vit dans l'atelier du sculpteur.

L'*Adonis*, modelé en 1808, et dont la statue ne fut complétement achevée qu'en 1832, est un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité antique. Thorvaldsen travailla longtemps cette figure, et le marbre, placé aujourd'hui dans la Glyptothèque de Munich, au centre de la salle des modernes, où l'on peut l'admirer sous tous ses aspects, présente cette particularité qu'il a été sculpté tout entier de la main de Thorvaldsen. Le prince de Bavière avait formellement stipulé qu'il en serait ainsi, car il savait que le maître avait pour habitude de laisser à ses praticiens le soin de dégrossir, et même d'achever ses marbres, ne se réservant en général que la dernière retouche.

Canova professait une très-vive admiration pour cette statue. Rencontrant un jour madame Frédérique Brun à la villa Doria, il lui dit : « Avez-vous vu l'Adonis? » — « Pas encore. » — « Il faut le voir, reprit-il vivement, car cette statue est admirable, noble, simple, dans le vrai style antique, et pleine de sentiment. » Et il ajouta en s'échauffant : « Votre ami, madame, est un homme divin! » Puis, ayant gardé quelques instants un silence pensif : « Il est pourtant dommage que je ne sois plus jeune! »

Malgré ces paroles bienveillantes, on pourrait être porté à croire, d'après quelques mots de Thorvaldsen, que Canova n'agissait peut-être pas toujours avec franchise envers son jeune émule. Celui-ci disait plus tard à un ami intime : « Lorsque Canova avait terminé un nouveau travail, il m'invitait habituellement à venir l'examiner : il voulait avoir mon opinion. Si je faisais quelques observations, par exemple que tel et tel pli de la draperie tomberait peut-être mieux de telle et telle façon, il reconnaissait toujours la justesse de ma remarque, et il m'embrassait, me remerciant avec effusion; mais il ne rectifiait jamais rien. Par politesse, je le priais aussi de visiter mes ateliers; il venait, mais il se bornait à me dire que tous mes ouvrages étaient excellents, excellentissimes, et qu'il n'y avait absolument rien à reprendre[1]. »

[1] Thiele.

A la suite d'un grand incendie à Copenhague, il fallut réédifier plusieurs monuments publics : entre autres Christiansborg, le palais du roi et l'hôtel de ville. A cette occasion, Thorvaldsen exécuta quatre bas-reliefs de forme ronde, destinés au palais : *Prométhée et Minerve, Hercule et Hébé, Esculape et Hygie, Jupiter et Némésis.*

Pendant cette année 1808, le 6 mars, l'Académie de Saint-Luc, à Rome, ayant nommé l'artiste *Accademico di merito,* il exécuta, comme morceau de réception, un bas-relief fameux et souvent reproduit, connu sous ce titre : *A genio lumen.* L'Art y est représenté sous la figure d'une femme prête à dessiner sur des tablettes, et attendant pour créer que le génie de l'inspiration ait versé l'huile dans la lampe.

Le titre de membre de l'Académie de Saint-Luc donnait à Thorvaldsen le droit de participer à la direction des élèves de cette école. Cependant son influence fut entravée par des cabales que l'on a quelquefois attribuées, bien à tort, croyons-nous, à Canova, tandis qu'elles étaient suscitées par des artistes sans mérite, jaloux de ce qu'un « *barbare venu des dernières limites du Nord* » leur enlevât leurs travaux et leur gloire. Les élèves de Thorvaldsen furent assez longtemps maltraités; on s'efforça de les humilier, et ils eurent à se plaindre de quelques injustices.

Durant la période qui précéda l'enlèvement du Pape, Thorvaldsen, outre ces vexations suscitées par l'envie, éprouva des pertes cruelles; la mort lui enleva d'abord son ancien camarade d'école l'architecte Stanley, et peu de temps après son premier protecteur à Rome, son ami Zoëga. Ce sage conseiller de l'artiste mourut le 10 février 1809. Thorvaldsen, qui lui avait donné les soins les plus attentifs pendant tout le temps de la maladie, moula le masque et modela le buste du défunt, puis dessina le portrait qui accompagne la Biographie de Zoëga par Welcker. Il ne s'en tint pas là; reportant sur la famille de son ami une partie de l'affection qu'il avait pour lui, il intervint dans les affaires de la succession, qui lui occasionnèrent de nombreux embarras.

Malgré les agitations politiques, les chagrins et les tracas per-

sonnels, l'année 1809 ne fut point stérile pour l'œuvre qui nous occupe; c'est alors en effet que Thorvaldsen conçut la première et la meilleure composition d'*Hector chez Paris et Hélène*. Nous pouvons encore citer quatre bas-reliefs : *l'Amour vainqueur du lion, la Naissance de Vénus, l'Amour piqué par une abeille, Mercure remet à Ino Bacchus enfant.*

En 1810, le roi de Danemark ayant nommé Thorvaldsen chevalier du Danebrog, on prit l'habitude à Rome, suivant en cela l'usage de la Péninsule, de l'appeler *cavaliere Alberto*. C'était un procédé commode pour éviter la prononciation de son nom danois, Thorvaldsen, qui a toujours offert une grande difficulté aux Italiens.

Aux années 1810 et 1811 se rapportent deux gracieuses compositions, *l'Amour ranimant Psyché évanouie, Bacchus présentant la coupe à l'Amour,* ainsi que deux autres bas-reliefs figurant *l'Été* et *l'Automne*. Ajoutons aux travaux de cette époque la statue colossale de Mars, reprise d'après une ébauche antérieure de quelques années, et groupée cette fois avec une statue de l'Amour; le buste de la charmante mademoiselle Ida Brun, dont il appréciait tant la grâce et l'esprit; et son propre portrait en Hermès colossal. La jolie statue de *Psyché* paraît également appartenir à l'année 1811.

La renommée que Thorvaldsen s'était acquise allait toujours grandissant, et les Danois, qui en étaient justement fiers, commençaient à manifester le plus vif désir de voir le sculpteur parmi eux. L'artiste avait quitté son pays jeune et presque ignoré; il était maintenant célèbre, et sa patrie le réclamait avec instance. Une carrière de marbre venait d'être découverte en Norvége. Le prince héréditaire de Danemark saisit ce prétexte pour écrire à Thorvaldsen et le presser de venir se fixer, au moins temporairement, à Copenhague[1]. Christian-Frédéric mettait beaucoup d'em-

[1] Voici la lettre du prince à Thorvaldsen. Elle lui fut remise par le baron de Schubart, qui avait été faire un voyage à Copenhague :

« Monsieur le professeur et chevalier,

» Il vous sera peut-être agréable de recevoir ces lignes d'un compatriote qui vous estime beaucoup et qui sait apprécier votre mérite. C'est pourquoi je

pressement à protéger les arts, et s'efforçait autant qu'il dépendait de lui de les faire prospérer dans son pays. La lettre du prince n'était pas la seule qui sollicitât l'artiste, également appelé par ses amis. Il eût cédé de grand cœur, et il avait même fait quelques préparatifs préliminaires de voyage, lorsqu'il fut décidément retenu à Rome par une commande d'une importance tout à fait exceptionnelle.

L'Académie de France à Rome venait de recevoir l'ordre de faire orner avec une grande magnificence le palais du mont Quirinal. On annonçait la prochaine visite de l'empereur des Français; le temps pressait, et les travaux commencèrent aussitôt. L'architecte

profite de cette bonne occasion pour vous faire mes compliments les plus chaleureux.

» Le goût que j'ai pour les arts, l'empressement que je mets à les propager dans mon pays, m'inspirent naturellement le désir de voir et de connaître le premier artiste de sa profession et de son temps.

» Des travaux vous attendent ici. Vous aurez les moyens d'y déployer votre riche et féconde activité. Vous pourrez et vous voudrez certainement rendre service à l'Académie, qui a vu avec joie vos premiers progrès dans la carrière des arts, et qui s'est empressée d'admettre dans son sein un homme capable d'exercer une action aussi heureuse sur les artistes débutants.

» L'Italie aujourd'hui est à peine ce que vous l'avez connue. La patrie est toujours la même. Peut-être trouverez-vous aussi que la lumière des arts a acquis de l'éclat chez nous. Que ne gagnerait-elle pas avec votre concours!

» Mais je ne veux pas employer la persuasion. Je m'en rapporte à vos propres sentiments pour tout ce qui regarde l'accomplissement de mes souhaits les plus chers en qualité de Danois et de président de l'Académie des beaux-arts.

» M. le baron de Schubart, chambellan de Sa Majesté, qui veut bien se charger de cette lettre, vous remettra un échantillon de ce marbre blanc qu'on vient de découvrir en Norvége, et dont on attend ici sous peu un gros bloc. Il sera suivi de plusieurs autres que vous aurez à votre disposition, et je ne doute pas que, pendant le temps que vous séjournerez au milieu de nous, vous ne soyez à même d'exécuter des sculptures en marbre. Regardez cela comme une raison de plus pour hâter votre retour, et ne croyez pas que je veuille renfermer votre activité dans des limites qui seraient trop restreintes pour vos talents. Vous serez toujours libre d'aller chercher des inspirations dans ces contrées heureuses qui vous possèdent à présent. Je ne vous demande que quelques jours de votre vie au service de la patrie.

» Je suis avec considération, Monsieur le professeur, votre affectionné,

» CHRISTIAN-FRÉDÉRIC,
» Prince de Danemark et de Norvége.

» Copenhague, ce 20 décembre 1811. »

Stern, qui les dirigeait, offrit à Thorvaldsen de composer les bas-reliefs destinés à former la frise d'une des plus vastes salles, en lui laissant le choix des sujets. Le sculpteur entreprit de représenter l'*Entrée d'Alexandre le Grand dans Babylone*. C'est une des plus considérables et des plus importantes de ses œuvres; il s'y mit avec beaucoup d'ardeur, et il n'avait pas de temps à perdre, puisque cet énorme travail devait être terminé dans l'espace de trois mois. S'attachant avant tout à donner un large style à cette composition, il renonça forcément à apporter aux détails tout le soin désirable; mais la frise devait être placée à une assez grande hauteur pour que le fini de l'exécution ne fût qu'une question secondaire. Dès qu'un morceau était sorti de ses mains, il prenait en toute hâte, sur l'argile, un moule perdu [1], d'où l'on ne pouvait tirer qu'un seul exemplaire. Ceux qui voyaient de près ce travail ne concevaient pas une haute idée de l'œuvre. Malgré tout le zèle de l'artiste, la frise ne fut complète qu'au mois de juin 1812. Mais alors, réuni et placé à la hauteur voulue, cet ouvrage surpassa de beaucoup ce qu'en attendaient les amis eux-mêmes de Thorvaldsen; les imperfections de l'exécution disparaissaient, pour ne laisser voir qu'une composition harmonieuse, et qui rappelait heureusement les admirables frises de l'antiquité.

Avant que les morceaux du *Triomphe d'Alexandre* fussent enlevés de son atelier, Thorvaldsen, suivant le conseil de l'architecte Mallins, en prit un moule d'après lequel fut coulé un nouveau plâtre. Il pensait, en effet, que le roi de Danemark serait sans doute bien aise de posséder un exemplaire de cette composition, qui pouvait trouver une place très-convenable dans la salle des chevaliers du nouveau palais. C'est d'après ce plâtre qu'il exécuta plus tard le premier marbre commandé par Napoléon Ier, et qu'on croit avoir été destiné au temple de la Gloire, aujourd'hui l'église de la Madeleine [2]. Une somme de trois cent vingt mille francs avait été allouée pour l'exécution; la moitié seulement en était payée lorsque les revers de la fortune conduisirent le conquérant à l'île

[1] Thiele.
[2] Thiele.

d'Elbe. Le gouvernement des Bourbons ne mit aucun empressement à encourager l'achèvement d'une œuvre destinée à glorifier le nouvel Alexandre, et l'artiste fit des démarches auprès de plusieurs cours, offrant de vendre la frise à celle qui lui donnerait la somme nécessaire pour la terminer. Mais il ne réussit auprès d'aucun souverain, et ce fut un simple particulier, un amateur riche d'ailleurs, le comte de Sommariva, qui en fit l'acquisition au prix de cent mille francs.

Plusieurs critiques avaient été adressées à la première œuvre, un peu hâtive, et Thorvaldsen tint compte de celles qui lui parurent fondées. Il reprit sa composition avec le plus grand soin, et changea d'abord l'attitude de la figure principale : Alexandre sur son char avait une pose trop théâtrale; l'artiste la corrigea heureusement, et apporta encore plusieurs modifications de détail aux autres parties de la frise. Tandis qu'il travaillait à ce marbre, il modela pour le gouvernement danois un nouvel exemplaire en plâtre, car, au vif regret de l'artiste, l'état des finances du Danemark ne permettait pas alors de plus grands frais. Il remania, on peut le dire, toute son œuvre, et les Romains en furent tellement épris qu'ils donnèrent à Thorvaldsen le surnom un peu singulier de *patriarche du bas-relief*[1]. Plus tard, il eut la satisfaction d'exécuter cette frise en marbre pour ses compatriotes.

Le 12 février 1812, le sculpteur avait été nommé membre de l'Académie impériale de Vienne. Bien que le *Triomphe d'Alexandre* exigeât de lui un travail constant, il entreprit cependant cette même année plusieurs autres grands ouvrages. Le discours prononcé le 26 juin par Napoléon, à l'occasion de la conférence générale de Varsovie, donna lieu d'espérer le rétablissement du royaume de Pologne, et le gouvernement national polonais voulut élever un monument pour perpétuer un tel souvenir. Les paroles de l'Empereur furent gravées sur une table de marbre, et l'architrave surmontant cette table dut être supportée par deux cariatides, qui furent commandées à Thorvaldsen. Mais ces deux morceaux eurent

[1] Nagler.

un sort semblable à celui du *Triomphe d'Alexandre;* l'artiste étant tombé malade, ne put les terminer assez promptement, et lorsque l'œuvre fut accomplie, il n'y avait déjà plus de Pologne! Ces figures furent acquises plus tard par le gouvernement danois, et placées de chaque côté du trône royal à Christiansborg.

En 1813, aux mois de juin et de juillet, Thorvaldsen, atteint assez fortement d'un nouvel accès de la fièvre maligne dont il avait déjà souffert plusieurs fois, fut obligé d'interrompre ses travaux. A la même époque, le baron de Schubart se disposait à se rendre aux eaux de Lucques avec la baronne sa femme dont la santé était profondément altérée, et il écrivit à Thorvaldsen, le priant avec instance de venir le joindre à Montenero pour aller ensemble à Lucques. C'était de toute manière une heureuse occasion pour l'artiste, et ses amis le pressèrent vivement d'en profiter; la jalouse Anna-Maria elle-même ne fit point de résistance, car elle comprit que Thorvaldsen avait sérieusement besoin de repos. Celui-ci était plus rètenu que jamais auprès de sa maîtresse, qui lui avait depuis peu donné une fille, objet de vive tendresse pour le père. Il se décida néanmoins à laisser la mère et l'enfant aux soins d'une famille italienne avec laquelle Anna-Maria était liée intimement : Angelo Cremaschi, marchand de curiosités, sa femme et ses deux filles.

Ayant mis ses affaires en ordre[1] et pris quelques dispositions pour ses ateliers, il partit pour Montenero et de là se rendit à Lucques avec le baron et la baronne. Il trouva plaisir au séjour des eaux; sa réputation lui valait des égards flatteurs; il était surtout sensible aux attentions que lui témoignaient de jeunes et jolies femmes. Thorvaldsen, à cette époque, était tout à fait devenu homme du monde, et, quand il le voulait, il tenait parfaitement sa place dans la société la plus choisie. La grande-duchesse de Toscane, qui était alors à Lucques, lui fit un accueil si bienveillant

[1] Restait à pourvoir au sort de ses deux chiens, Perrucca et Teverino. On sait l'attachement de Thorvaldsen pour ces animaux. Un ami dans lequel il avait toute confiance et qui devint depuis un artiste célèbre, le sculpteur Rodolphe Shadow, consentit à les prendre chez lui. (Thiele.)

que le bruit s'en répandit au delà de la ville. Rien, d'ailleurs, ne permet de supposer qu'il ait eu auprès d'elle plus qu'un succès d'artiste; mais la princesse l'ayant ensuite appelé à Florence, dans l'intention de lui confier des travaux considérables, la renommée fit courir une foule de versions sur ce fait tout simple en lui-même, et le bruit en étant venu jusqu'à Rome amena une grande agitation dans la maison de la signora Cremaschi. Le conseil féminin en tira les conclusions les plus exagérées, au point que l'inquiétude fit, dit-on, tourner le lait de la jalouse Anna-Maria[1].

Au mois de décembre, Thorvaldsen rentra tranquillement à Rome, bien rétabli par un repos de quelques mois; et il se réjouissait d'apprendre, par les lettres qu'il recevait de Montenero, que la baronne de Schubart ressentait également l'effet salutaire des eaux, lorsqu'au mois de février 1814 il fut tout à coup informé, par une lettre du baron, que cette excellente femme venait de succomber après une très-courte maladie. Il en éprouva une vive douleur. La baronne était, en effet, une personne modeste autant que distinguée; sans ostentation, elle se plaisait à rendre service aux artistes, et elle avait toujours été pour Thorvaldsen en particulier une protectrice aimable et une véritable amie. Le sculpteur, ayant à cœur de donner un pieux témoignage de sa reconnaissance envers la défunte, se mit à l'œuvre aussitôt, et modela un bas-relief dans lequel le mari est représenté cherchant à rappeler son épouse à la vie, tandis que le génie de la mort en éteint le flambeau.

Au moment même où Thorvaldsen venait de perdre celle qui avait été sa meilleure amie, un jeune homme nommé Pietro Tenerani, qui devait être un jour son élève le plus remarquable, entrait dans ses ateliers. Tenerani était neveu d'un certain Pietro Marchetti, marbrier de Carrare, qui fournissait habituellement au maître les blocs de marbre nécessaires à ses travaux.

Un jeune peintre danois, Eckersberg, vint à Rome à la même époque, et Thorvaldsen lui prêta un bienveillant appui. Le peintre fut bientôt l'ami du sculpteur, dont il fit le portrait, l'un des plus

[1] Thiele.

ressemblants que l'on possède : un peu froid, mais finement touché, il donne une idée très-exacte de la physionomie de Thorvaldsen à l'âge de quarante ans.

En 1814 l'artiste composa le bas-relief de *Nessus et Déjanire*, et il reprit le sujet de *l'Amour vainqueur*, dont une composition antérieure ne l'avait pas satisfait. Une petite statue, *l'Amour enfant*, et celle de la jeune Georgina Russell, datent du même temps.

A l'année 1815 se rapportent quatre bas-reliefs d'une haute importance : *l'Atelier de Vulcain*, où se trouvent groupés près du dieu, Vénus, l'Amour et Mars; la belle composition, *Achille et Priam*, dont nous avons déjà parlé, œuvre grande et savante, et, à notre avis, le chef-d'œuvre de Thorvaldsen; enfin, les deux médaillons si célèbres, *l'Aurore* et *la Nuit*. Ce dernier fut, dit-on, conçu dans une nuit d'insomnie, et exécuté en un jour. C'est d'ailleurs une œuvre vraiment inspirée : la déesse des ombres, lancée dans l'espace avec une légèreté infinie, s'envole, emportant dans ses bras ses deux enfants, le Sommeil et la Mort. *L'Aurore* est un pendant; c'est aussi une œuvre remplie de grâce, mais elle n'a pas la même valeur que le médaillon précédent. Il y a entre ces deux ouvrages toute la distance qui sépare de l'inspiration subite, irrésistible, l'effort ingénieux et réfléchi. Ces deux compositions, très-appréciées des connaisseurs, acquirent promptement une grande faveur dans le public; elles furent gravées sur pierres fines et sur coquilles, moulées en plâtre et en pâte, reproduites en un mot sous toutes les formes.

Tandis que ces deux bas-reliefs augmentaient encore la réputation de Thorvaldsen à Rome, et que les Italiens eux-mêmes, malgré leur jalousie instinctive contre les étrangers, ne pouvaient lui refuser leurs éloges, quelques-unes de ses œuvres, et surtout une belle série de dessins envoyés à l'Exposition de Copenhague, attiraient plus que jamais sur le sculpteur l'attention de ses compatriotes. Le roi Frédéric VII, qui régnait alors en Danemark, avait fort peu de connaissances en matière d'art. Nature franche et loyale, il ne chercha pas à prendre les apparences d'un rôle qu'il sentait ne

pas convenir à la tournure de son esprit, et il laissa volontiers ce soin et cet honneur à son fils, le prince Christian-Frédéric. La capitale n'était pas encore sortie des décombres dans lesquels le bombardement de 1807, par les Anglais, l'avait laissée, et il restait beaucoup à réédifier. Le prince, malgré l'insuccès de sa première démarche, était si désireux d'obtenir de Thorvaldsen un concours dont il comprenait toute l'importance, qu'il était prêt à tenter tous les efforts pour parvenir à son but. Il engagea donc vivement les amis de l'artiste à joindre leurs prières aux siennes, et le sculpteur reçut presque en même temps plusieurs lettres pressantes, dans lesquelles on lui exposait l'estime que tout le monde à Copenhague faisait de son talent, et combien le secours de ses lumières était nécessaire. On lui disait en même temps qu'il ne serait pas digne de lui d'en priver sa patrie.

« Il est encore souvent question de toi et de tes ouvrages (lui écrit son ami le professeur Bröndsted, à la date du 2 décembre 1815), non-seulement parmi le petit nombre des personnes qui ont réellement l'amour et la connaissance de l'art, mais encore dans deux autres publics, dont les jugements, bien qu'au fond peu dignes d'estime et quelquefois tout à fait récusables, ont cependant de l'importance, à cause de l'influence prépondérante qu'ils exercent sur la vie sociale. J'entends par ces deux publics, la foule, et ce qu'on appelle communément le *beau monde* ou la *noblesse*. Les opinions de cette classe ne sont souvent ni grandes ni nobles, comme une longue expérience l'a démontré. Je dois pourtant leur rendre cette justice, que, dans ces derniers temps, on a parlé de toi partout avec un enthousiasme qui m'a fait un vif plaisir, ainsi qu'à tes autres amis, quoiqu'il nous ait été facile de voir que cette admiration ne prenait sa source ni dans des idées justes de l'art en général, ni dans des appréciations bien nettes de ton génie et de ton mérite en particulier. »

La lettre du professeur Bröndsted se terminait par cette phrase : « Bref, la conclusion de tout ceci est que *tu dois venir*, pour le pays autant que pour l'art et pour toi-même. » Cela était vrai, et Thorvaldsen le comprit. Mais bien qu'il eût le désir sincère de

faire profiter sa patrie des connaissances qu'il avait acquises en matière d'art, il fut forcé de remettre cette satisfaction à une époque ultérieure. Pour exécuter les commandes qui surgissaient de tous côtés, il venait précisément de donner une nouvelle extension à ses travaux. Au pied des hautes terrasses du palais Barberini, à l'angle de la place et de la ruelle Vicolo delle Colonnette, il avait remarqué trois bâtiments contigus, bordant un jardin, et qu'il trouvait tout à fait à sa convenance pour y établir trois ateliers[1]. Il s'y installait au moment où on l'appelait à Copenhague, et c'est là qu'il vécut de longues années, composant des œuvres nouvelles, et les faisant répéter par ses élèves. Il ne put donc que répondre une lettre d'excuses au prince de Danemark, alléguant les nombreux engagements pris et l'obligation d'y satisfaire, et promettant en même temps de ne plus en contracter de nouveaux, afin de pouvoir se rendre aux vœux de ses concitoyens dès le printemps de l'année suivante. Mais différentes circonstances imprévues l'empêchèrent de réaliser ce projet, qu'il ne mit définitivement à exécution qu'au mois de juillet 1819.

Cette période du séjour de Thorvaldsen à Rome fut encore féconde en grandes productions. En 1816, il modela une nouvelle statue d'*Hébé*, variation de celle qu'il avait composée dix ans auparavant. Le sein droit de la première est nu; la seconde, plus richement drapée dans son chiton, a les seins également couverts, et tout dans son maintien respire la grâce pudique. Il fit aussi un nouveau *Ganymède*. Le premier présente la coupe pleine, le second verse d'une amphore le nectar des dieux.

C'est dans le cours de la même année que fut terminée la *Vénus*, cette belle et noble figure que l'artiste a si longuement étudiée, et pour laquelle il a successivement employé plus de trente modèles. Le maître laissa de côté son premier essai de 1805, dont il n'avait pas été satisfait, et il consacra trois années d'un travail assidu à l'achèvement de cette nouvelle figure, l'un de ses ouvrages les plus soignés. Cette statue fut souvent reproduite : les premiers exem-

[1] Thiele.

plaires en marbre furent exécutés pour lord Lucan, la duchesse de Devonshire, et un peu plus tard pour sir Henry Labouchère. M. Thiele rapporte qu'ils coururent de grands dangers avant d'arriver en Angleterre, aux lieux de leur destination. C'est ainsi que le marbre de la duchesse de Devonshire fut brisé au bras gauche, lors du débarquement; et pour dissimuler cette rupture, on a paré d'un bracelet d'or le bras de la statue. Cet exemplaire est au château de Chatsworth. Quant au marbre de lord Lucan, il fit naufrage sur les côtes d'Angleterre avec le navire qui le portait. Mais « Vénus Astarté, fille de l'onde amère », sortit de nouveau du fond des eaux, grâce aux efforts que l'on fit pour la sauver. Elle était intacte! Enfin la statue, impatiemment attendue par sir Henry Labouchère, était arrivée à bon port. Déjà le bras puissant de la grue l'enlevait du navire, lorsque le câble se rompit, et la lourde caisse passa au travers des écoutilles pour tomber pesamment à fond de cale. Par bonheur la cargaison se composait de blé, et la déesse fut encore une fois préservée. Cérès avait sauvé Vénus.

En même temps qu'il achevait la *Vénus,* Thorvaldsen exécuta cette célèbre restauration des marbres d'Égine qui lui fit, et à bon droit, parmi les savants autant d'honneur que ses belles productions personnelles. Ce n'était pas en effet une entreprise vulgaire que celle d'un travail de cette nature, et il fallait une grande science de l'art grec pour se mesurer avec les difficultés qu'il présentait. Mais nous avons vu que Thorvaldsen possédait une intelligence admirable de cet art, et il l'a prouvé cette fois mieux que jamais, car il est douteux qu'on eût trouvé aucun autre artiste en état de résoudre ce problème d'une façon aussi satisfaisante.

On sait que ces marbres avaient été découverts en 1811 dans l'île d'Égine par le baron de Haller, Cockerell, Forster et Linkh. Ils ornaient autrefois le fronton d'un temple consacré à Jupiter Panhellénien. En 1812, le prince de Bavière les acheta, au prix de 150,000 francs, et c'est lorsqu'ils furent transportés à Rome que Thorvaldsen fut chargé de les restaurer : un grand nombre de fragments, des membres entiers, manquaient. L'artiste, en homme qui sait, comprit toute l'importance de la tâche qu'on lui imposait;

aussi n'est-ce qu'avec une certaine répugnance qu'il en accepta la responsabilité; mais, une fois à l'œuvre, il se passionna pour ce travail, qui devint son occupation favorite. Afin d'y procéder plus sûrement, il loua sur le Corso un local assez vaste pour pouvoir disposer tous ces fragments, recomposer le fronton, en étudier l'ensemble et suppléer avec précision aux lacunes, en conservant dans toute sa pureté le style semi-hiératique de l'œuvre. Thorvaldsen n'employa pas plus d'une année à l'achèvement de cette restauration. Les statues étaient en marbre de Paros, et il apporta le plus grand soin à assortir la teinte des morceaux refaits, de façon à tromper, ou peu s'en faut, un œil exercé. Il arrivait souvent que quelqu'un des nombreux curieux dont l'atelier recevait chaque jour la visite, lui demandait quelles étaient les parties modernes. « Je ne saurais le dire, répondait en riant le sculpteur; j'ai négligé d'y faire des marques, et je ne m'en souviens plus. Voyez si vous pouvez les reconnaître vous-même. » Malheureusement les fragments rapportés de ce magnifique fronton, que possède la Glyptothèque de Munich, se distinguent aujourd'hui au premier coup d'œil par la différence de couleur; la teinte du marbre moderne, si soigneusement assortie, devait en effet se modifier à l'air, tandis que celle du marbre antique était désormais immuable.

L'année suivante, en 1817, Thorvaldsen produisit, outre un marbre de l'*Amour vainqueur* modelé en 1814, une Bacchante connue sous le nom de *la Danseuse*, le buste de *Lord Byron*, un *Jeune berger avec son chien*, un groupe de *Ganymède et l'Aigle*, et une statue de *l'Espérance*. D'après le poëte Andersen, dans *le Conte de ma vie*, Thorvaldsen aurait rapporté en ces termes son entrevue avec l'auteur de *Childe-Harold* : « C'est à Rome que j'eus à faire la statue de lord Byron. Quand ce noble personnage vint poser dans mon atelier, il s'assit en face de moi, et aussitôt il affecta un air étrange et tout à fait différent de sa physionomie naturelle. « Mylord, lui dis-je, veuillez rester assis tranquillement; mais, je vous en prie, ne prenez pas un air si désolé. » — « C'est l'expression qui caractérise mon visage, » répliqua Byron. — « Vraiment! » dis-je, et, sans m'embarrasser de cette prétention, je me mis à travailler à mon

idée. Quand le buste fut terminé, tout le monde trouva qu'il était d'une ressemblance frappante; mais le lord en fut peu satisfait. « Cette figure n'est pas la mienne, dit-il, j'ai l'air bien plus malheureux que cela. » Car il voulait obstinément avoir l'air malheureux! » On voit que la nature naïve de Thorvaldsen avait peine à comprendre cette immense infortune d'imagination. Le génie de ces deux hommes était profondément opposé, comme la trace que chacun d'eux a laissée dans l'histoire de l'art est divergente.

Le groupe de *Ganymède et l'Aigle*, celui du *Jeune berger avec un chien* et la statue de l'*Espérance* portent l'empreinte de l'étude assidue que pendant toute une année l'artiste venait de faire des Éginètes, et ces ouvrages ont une sévérité de style particulièrement remarquable. Tandis que Thorvaldsen travaillait au *Ganymède*, le modèle qui posait alors pour cette figure, modèle dont les formes étaient d'une pureté presque exceptionnelle, étant allé s'asseoir dans un coin de l'atelier, prit une attitude si heureuse, que le sculpteur en fut frappé. Il conçut alors la composition du *Jeune Berger*, auprès duquel il a placé son chien favori Teverino. Quant à la statue de l'Espérance, c'est une œuvre tout à fait archaïque. Un marbre réduit en a été érigé plus tard sur la tombe de la baronne de Humboldt.

Plusieurs Académies avaient déjà fait au sculpteur danois l'honneur de l'accueillir dans leur sein; au mois de septembre 1817, celle des beaux-arts de Pérouse lui adressa un diplôme d'*Accademico di merito*, et il devint membre de celle de Carrare le 13 février 1818. La restauration des marbres d'Égine avait aussi valu à Thorvaldsen le titre de membre de l'Académie romaine d'archéologie.

On rapporte que l'artiste se promenant un jour sur le Corso, vit un portefaix assis sur une borne dans une attitude à la fois naturelle et singulière qui le frappa vivement. Suivant son habitude, il en prit un rapide croquis sur son album, et ce croquis lui donna le mouvement du *Mercure*, l'une de ses meilleures créations, terminée l'année suivante [1]. Plusieurs marbres ont été exécutés de cette belle et sévère composition.

[1] 1819.

L'élégante statue de la princesse Baryatinska est de la même année. Thorvaldsen a su conserver à ce portrait toute l'aristocratique distinction du modèle et son allure britannique (la princesse était Anglaise), sans pour cela s'écarter de la sévérité et de la pureté du style antique. Cette statue est, à notre avis, dans tout l'œuvre de l'artiste, la plus belle représentation d'une figure contemporaine. Par suite de diverses circonstances [1], le marbre, morceau d'une très-bonne exécution, est demeuré dans l'atelier de Thorvaldsen, d'où il a passé enfin dans son musée.

Jésus donnant à saint Pierre les clefs du paradis, qu'on voit en marbre dans la chapelle du palais Pitti à Florence, a été modelé à la même époque, et c'est aussi pendant cette période que fut achevé le groupe des *Trois Grâces.* La première ébauche en avait été faite en 1817, et le maître avait confié à son élève Tenerani le soin d'étudier séparément chaque figure pour l'amener au point. Ce premier travail achevé, Thorvaldsen prit seul en main l'ouvrage et le termina entièrement; plus tard, il composa une répétition assez différente du premier groupe. Bien qu'elle ait obtenu d'éminents suffrages, nous ferons des réserves sur le mérite de cette œuvre, dont ni l'une ni l'autre variation ne nous satisfait réellement. Quant au petit Amour qui figure dans toutes deux, il fut justement apprécié, et il en existe, dit-on, plus de douze marbres séparés.

[1] La statue avait été commandée par le prince Baryatinski pour le prix de 3,000 écus romains, dont il paya un tiers d'avance. Ce seigneur étant mort, Thorvaldsen négligea de s'informer de l'adresse de la princesse, qui mourut plusieurs années après, ayant tout à fait oublié sa statue. Le fils réclama le portrait de sa mère, offrant de payer le complément du prix. Mais à cette époque le Musée de Copenhague, déjà mis en possession de la riche succession de l'artiste, ne crut pas devoir se dessaisir d'une œuvre aussi précieuse. La somme versée fut restituée au jeune prince, pour lequel M. Bissen exécuta une copie en marbre.


LE NID D'AMOURS.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Miss Mackenzie Seaforth. — Maladie de Thorvaldsen. — Séjour à Albano. — Rétablissement. — Excursion à Naples. — Liaison avec une dame viennoise. — Ruptures. — Départ pour le Danemark.


L'AMOUR TRIOMPHANT.

Pendant les deux dernières années que Thorvaldsen passa en Italie avant son départ pour Copenhague, le trouble de son cœur apporta dans sa vie une profonde agitation. La pauvre Anna-Maria, si accessible aux impressions d'une tendresse jalouse, eut à subir de redoutables rivalités : elle dut lutter à la fois contre une Anglaise aussi chaste que bien née, et contre une séduisante Viennoise.

La célébrité d'un homme exerce un grand attrait sur l'esprit des femmes les plus intelligentes. Tandis que d'autres, moins nobles dans leurs penchants, se laissent séduire par le titre ou par la fortune, celles-ci, entraînées par la gloire de l'artiste, en viennent bien facilement à se passionner pour sa personne. On peut dire qu'il en fut ainsi pour Thorvaldsen.

Absorbé par ses travaux, par son amour de l'art, il eût sans doute fermé son cœur aux séductions si elles n'eussent pas été incessantes. Qu'on nous pardonne d'entrer ici dans l'intimité de sa vie. Ce que nous en montrerons nous semble de nature à faire connaître son caractère, et d'ailleurs les sentiments de l'homme ne peuvent être indifférents à ceux qui admirent l'œuvre de l'artiste.

Thorvaldsen s'était lié avec plusieurs familles anglaises qui prenaient un vif intérêt à son bonheur. De leur avis, rien n'était plus désirable pour le maître, dont la santé exigeait alors de grands soins, qu'une vie paisible et régulière. Des lettres trouvées plus tard mettent sur la trace d'une sorte de conspiration menée prudemment et de longue main [1]. Dans la première, écrite par M. Arthur Carignan, ce gentleman fait naïvement une peinture des plus engageantes du bonheur que goûte un de ses amis dans son ménage.

Quelque temps après, le post-scriptum d'une autre lettre de ce même Anglais introduit incidemment la personne destinée à jouer le premier rôle dans ce chaste roman : « Il se peut, dit-il, que miss Mackenzie Seaforth vienne voir votre atelier en compagnie d'une dame plus âgée. Dans ce cas, je vous la recommande de mon mieux, d'autant plus que cette jeune personne a de très-heureuses dispositions, non-seulement pour les beaux-arts en général, mais en particulier pour l'art de modeler. »

Miss Francesca Mackenzie, qui appartenait à une honorable famille d'origine écossaise, vint en effet, accompagnée de sa tante mistress Proby. Elle n'était pas remarquable par sa beauté, mais elle pouvait plaire par des charmes plus sérieux : douée d'un esprit distingué, très-instruite, elle était surtout intelligente des choses d'art, et avait un goût véritable et une aptitude réelle pour la sculpture. Elle rendit de fréquentes visites à l'artiste, pour lequel elle se prit tout d'abord d'une grande admiration et bientôt d'une profonde sympathie.

[1] Thiele.

Au printemps de 1818, pendant une excursion à Tivoli, en nombreuse et gaie compagnie, Thorvaldsen fut saisi par le froid, le soir, près des cascatelles. Dès le lendemain, atteint d'un violent accès de fièvre, il fut obligé de rester à Tivoli et de garder le lit. Cet état paraissant s'aggraver, pour éviter l'air si pernicieux aux malades en cet endroit, on le transporta à Albano, dans l'espoir qu'il se rétablirait promptement. L'artiste n'eut pas la patience d'attendre la guérison, et, malgré tous les conseils, il revint à Rome dans un tel état de langueur, que son ancienne humeur mélancolique reparut. Ses amis commencèrent à s'en effrayer sérieusement; on insista pour qu'il retournât à Albano, dont l'air pur pouvait le soulager; mais il refusa obstinément de s'en aller ainsi seul, loin de toutes ses relations.

Miss Mackenzie, profondément affectée de voir en pareil danger le grand artiste son ami, lui promit d'aller s'installer avec sa tante à Genzano, qui est tout proche d'Albano, ce qu'elle fit en effet. Thorvaldsen suivit ces deux dames, qui lui rendirent de fréquentes visites, et vinrent même habiter Albano, pour être plus à portée de lui donner les soins que réclamait son état. Cet empressement affectueux, ces soins délicats, joints à la pureté du climat, eurent un heureux effet, et miss Mackenzie eut le bonheur de voir Thorvaldsen revenir peu à peu à la vie et à la santé. Douce joie d'un si honnête triomphe pour la jeune fille, tendre reconnaissance d'un cœur d'artiste qui, au printemps, dans cette belle Italie, se sent renaître sous l'influence d'une femme, il n'en fallait pas davantage pour créer un lien plus étroit.

Souvent les hommes dont l'esprit est sans cesse en activité et la vie absorbée par le travail, demeurent jeunes plus longtemps que ceux dont l'existence n'a été occupée que de frivolités. Il arrive que ces penseurs, ces travailleurs infatigables, détournés un instant de leur voie ordinaire par quelque circonstance fortuite, livrent leur cœur avec la naïveté d'un enfant et reprennent leur jeunesse au point où ils semblent l'avoir quittée.

Thorvaldsen avait quarante-huit ans. Qu'il se laissât guider par un tendre sentiment, rien de plus naturel; mais ce qui peut

paraître étrange, c'est de voir avec quel abandon il s'y livre. Il semble vraiment qu'il n'ait que vingt ans. Au lieu de retourner à Rome, il improvise, tout convalescent qu'il est, un voyage de plaisir à Naples, et ceux qui l'entourent se laissent entraîner et le suivent. Durant tout le voyage, ce n'est plus Thorvaldsen, c'est un jeune amoureux. Dans les charmantes excursions à Sorrente, à Capri, à Ischia, il ne sait plus dissimuler les élans de son cœur, au point que, voyant en péril sa réserve britannique, miss Mackenzie doit parfois s'armer de froideur, et que, maintenu par elle dans une prudente retenue, l'artiste paraît éprouver tous les tourments de l'amour.

Bientôt à Rome il fut bruit de cette aventure et du prochain mariage de Thorvaldsen. On lui envoya même à ce sujet des lettres de félicitation :

« Miss Mackenzie est une aimable personne, lui écrit le baron de Schubart, de Rome à Naples, où est encore l'artiste; elle est d'une naissance distinguée, d'une éducation et d'une culture intellectuelle sans pareilles. Tous les Anglais la tiennent en haute estime, et la faveur dont vous jouissez auprès d'eux ne pourra que s'accroître si vous épousez leur compatriote. Elle a trop bon cœur pour ne pas vous rendre parfaitement heureux, et tout le monde applaudira à cette union de deux personnes aussi excellentes. Je suis même persuadé que, s'il le fallait, miss Mackenzie adopterait volontiers la petite Élisa comme son propre enfant. »

Thorvaldsen ne répondit pas.

Il revint à Rome au mois d'octobre, et sa première entrevue avec Anna-Maria fut terrible. Les yeux de la jalouse Italienne lançaient des éclairs; sa colère éclatait en imprécations; et cette scène de désespoir se termina par la menace, s'il osait épouser cette Anglaise, de le tuer, de tuer son enfant, et de mettre elle-même fin à sa triste existence.

L'artiste n'avait pas un caractère à braver jusqu'au bout ces sinistres menaces. Bien qu'il ne fît rien pour apaiser le ressentiment de cette maîtresse offensée, il redoutait de la pousser aux dernières extrémités. Il temporisa, et quand celle-ci vit qu'il ne faisait

aucune démarche pour un mariage prochain, elle se remit peu à peu de ses craintes[1].

D'ailleurs le retour à Rome avait modifié la situation. La jeune Écossaise s'était doucement habituée à voir Thorvaldsen demeurer sans cesse auprès d'elle et lui faire une cour assidue. Quand elle vit le sculpteur retourner à ses travaux et s'occuper de mettre à jour une volumineuse correspondance en retard, il lui sembla qu'elle était négligée, et elle commit l'imprudence de se montrer un peu piquée. Thorvaldsen s'en aperçut, et trouva cette prétention presque ridicule.

Il est bien certain qu'affaibli par la maladie, et l'imagination exaltée par les circonstances un peu romanesques de sa guérison, l'artiste avait éprouvé une sorte d'ivresse momentanée. Durant le voyage, le charme d'une vie nouvelle, la beauté des sites, avaient contribué à prolonger l'illusion. De retour à Rome, et retrouvant dans son atelier le véritable objet de son culte, l'art, Thorvaldsen se vit en face de la réalité : et cette réalité du sentiment, c'était l'amitié. Les rôles furent dès lors intervertis. Il continua ses visites et fut simplement affectueux; l'Anglaise se montra d'autant plus empressée, et il devint évident que l'amour n'existait plus que dans le cœur de miss Mackenzie.

Tandis que Thorvaldsen temporisait entre sa maîtresse, dont il redoutait encore d'exaspérer la jalousie, et celle que chacun s'obstinait à désigner comme sa fiancée, il en vint à discerner entre miss Mackenzie et lui certains défauts d'harmonie, soit dans le caractère, soit dans les habitudes de la vie, qui lui semblaient devoir nuire à une entente parfaite.

La jeune femme, qui n'avait peut-être pas assez de beauté pour faire naître chez un artiste une véritable passion, devait à son excellente éducation britannique une rigidité de tenue, un rigorisme social dont Thorvaldsen, avec son laisser-aller, subordonné d'ailleurs aux convenances, avait peine à s'accommoder. Dans la vie facile du voyage, cette nuance s'était effacée; au milieu de la société romaine, elle reprenait toute sa valeur.

[1] Thiele.

Les jours succédaient aux jours, et la situation délicate ne se dénouait pas. Il fallait une crise pour y mettre un terme, et ce fut une autre femme qui la provoqua. L'heure de la véritable passion allait sonner pour l'artiste : on rapporte que c'est sur le coup de minuit de l'an 1818 à l'an 1819 que son cœur fut subitement captivé. Lorsque l'excellent M. Thiele mentionne ce fait, sur lequel il n'aime pas à s'étendre, il se voile la face, et n'hésite pas à prononcer un blâme qui paraîtra peut-être un peu sévère : « Désormais, dit-il, notre artiste semblait vouloir fouler aux pieds tous les égards et tous les devoirs : il prit la couronne dont un cercle d'admirateurs avaient ceint son front pour la poser sur la riche chevelure de sa déesse adorée, dont l'aspect éblouissant le transportait de joie, tandis que son bon génie détournait la tête en pleurant ! »

Il venait d'arriver à Rome, avec une famille allemande, une dame qui portait aussi le nom de Francesca; celle-ci était sémillante et pleine d'ardeur à la vie; c'était une femme dans tout le chaud éclat de ses trente-cinq ans, et que les contemporains peignent comme « un radieux soleil couchant empourprant de ses rayons dorés une belle soirée d'automne! » N'est-ce pas l'heure aimée de l'artiste, et serons-nous aussi sévère que M. Thiele?

Une égale passion s'empara bientôt et de cette dame et du sculpteur. Jusqu'à quel point la liaison fut-elle intime, complète, c'est ce qu'il ne nous appartient pas de décider. De fréquentes visites, une correspondance très-active, voilà tout ce que nous en savons.

« Écrivez donc sur une épître : *Brûlez ma lettre*, pour qu'elle soit justement celle qui sera gardée ! » dit quelque part l'auteur des *Causeries d'un curieux*. C'est précisément ce qui est arrivé à cette tendre Francesca. « Brûlez mes lettres, ne manque-t-elle pas de répéter souvent, car personne ne doit jamais savoir que je vous écris. Le monde juge les choses à sa manière. Mon cœur me déclare innocente, et le vôtre doit me reconnaître telle. »

Or ces billets sont recueillis avec les autres papiers de Thorvaldsen dans un des cabinets du Musée. Il est vrai que messieurs les conservateurs les considèrent comme un dépôt sacré, et qu'ils

ne permettent à aucun œil profane d'y porter des regards indiscrets. Les termes de ces lettres, si passionnés qu'ils soient, ne donnent d'autres témoignages compromettants que la preuve d'un de ces amours ardents, d'où s'échappent, avec une évidente vérité, ces cris du cœur, ces élans de l'âme qu'il ne faut pas aller chercher dans les liaisons vulgaires. « Avec quelle joie je me souviens des heures délicieuses où mon cœur s'est tout entier donné à mon cher Alberto, où son cœur s'est également donné à moi! » Ailleurs : « Notre amour est tout mon bonheur, je n'en souhaite aucun autre sur la terre. » Puis encore : « Ma dernière pensée, le dernier acte de ma vie, sera une prière pour vous. » Et quand il fallut se séparer : « Pourriez-vous me quitter comme une indifférente? Cela serait impossible! »

Thorvaldsen aimait aussi, et « pendant quelque temps il ne fut plus, dit M. Thiele, que le satellite de cet astre radieux d'amour. »

Cependant on lui écrivait d'Écosse, en ce temps-là même, qu'on s'attendait à voir arriver prochainement le sculpteur et sa *fiancée*. Pauvre miss Mackenzie, comme elle était alors négligée! L'artiste donnait de mauvaises raisons pour expliquer la rareté et l'irrégularité de ses visites. Ces excuses furent d'abord acceptées. On a tant de peine à renoncer à son rêve de bonheur, on se trompe si facilement soi-même pour se rattacher à l'illusion qui charme!

Malheureusement, Thorvaldsen ne mettait pas beaucoup de mystère à sa conduite. L'objet de son amour demeurait précisément en face de la maison qu'habitait l'Écossaise, et la pauvre délaissée put voir l'artiste se rendre chaque jour chez sa rivale; elle put compter les heures de leurs tête-à-tête, et les mesurer aux longues heures de son triste abandon!

Miss Mackenzie supporta son chagrin en silence, elle but le calice sans se plaindre, et ce fut un objet de compassion pour ceux-là mêmes qui n'auraient pas voulu la voir devenir la femme de l'artiste. Enfin, une grande dame anglaise, également liée avec l'une et avec l'autre, crut devoir intervenir et demander à Thorvaldsen une déclaration formelle de ses intentions. A la suite de cette entrevue, miss Mackenzie quitta Rome le 5 mai 1819.

De Florence, elle écrivit au sculpteur plusieurs lettres dignes et sérieuses, d'un accent vraiment touchant, dans lesquelles elle lui reprochait et lui pardonnait chrétiennement la légèreté de sa conduite. « Si vous jouissez de tout le bien que je vous souhaite, dit-elle, vous aurez plus de bonheur que je n'aurais pu vous en donner dans les jours les plus heureux de notre union. — Adieu! »

Celle qui venait d'écrire ces lignes se rendit bientôt en Suisse, n'osant pas reparaître en Angleterre, où son mariage avait été annoncé dans les gazettes.

A plusieurs années de là, en 1826, Thorvaldsen se trouvait à Rome, dans une soirée. Il feuilletait des albums et causait gaiement. Deux dames entrent dans le salon. Il reste muet et pâlit. L'une d'elles était miss Mackenzie. L'artiste disparut aussitôt.

Cependant, en 1837, miss Mackenzie revint encore à Rome. De longues années s'étaient écoulées et avaient apporté quelque adoucissement à l'amertume de ce souvenir. Les démarches d'amis communs amenèrent une réconciliation complète, et il ne resta plus entre eux qu'une liaison fondée sur la simple amitié. Miss Mackenzie mourut à Rome le 24 février 1840[1].

Si nous revenons au temps qui nous occupe en ce moment, nous devons dire que Thorvaldsen fut vivement affecté du mal qu'il venait de faire à la pauvre fille, dont les lettres le touchèrent profondément. Ces regrets eurent pour résultat de précipiter le dénoûment de sa liaison avec la belle Viennoise, car cherchant à se dérober aux difficultés d'une situation fausse, il ne tarda pas à mettre à exécution son projet de voyage en Danemark. L'artiste quitta Rome le 14 juillet 1819, pour retourner dans sa patrie.

Depuis cette époque, Thorvaldsen semble être libre de toute chaîne. Anna-Maria elle-même ne paraît plus dans sa vie, et bien que nous manquions de documents précis à cet égard, nous sommes porté à croire qu'il s'était séparé d'elle avant de partir de Rome. Il lui assura d'ailleurs des moyens d'existence, et ne perdit pas de vue son enfant.

[1] Thiele.



LES AGES DE L'AMOUR.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Le lion de Lucerne. — Réception par l'Académie de Copenhague. — L'église de Notre-Dame. — Voyage en Allemagne. — L'empereur Alexandre. — Monuments de Copernic, du prince Poniatowski, du prince Potocki. — Retour à Rome.



LE LION DE LUCERNE.

Il y avait vingt-trois années que Thorvaldsen vivait éloigné de son pays, lorsqu'enfin ses travaux lui laissèrent le loisir d'aller le revoir. Il se rendit d'abord à Florence, puis à Parme et à Milan, où il s'arrêta peu de temps. Par le Simplon, il passa ensuite à Lucerne, où l'appelaient les mesures à prendre pour le monument que la Suisse voulait consacrer à la mémoire de ses enfants morts en défendant les Tuileries le 10 août 1792.

Tout le monde connaît les incidents de cette fatale journée qui précipita la chute de la royauté. Tandis que Louis XVI, pour « éviter à la nation un grand crime », se laissait entraîner à l'Assemblée, qui allait quelques heures plus tard voter la déchéance du roi, le peuple se rua sur les Tuileries,

occupées par une poignée de défenseurs fidèles, gentilshommes, gardes nationaux et Suisses. Ceux-ci repoussèrent pourtant les assaillants, et peut-être auraient-ils tout à fait dissipé l'émeute ce jour-là, si l'ordre du roi n'était arrivé de ne pas faire feu sur le peuple et de se retirer. Il resta néanmoins dans le château quelques-uns de ces malheureux Suisses auxquels il n'avait pas été possible de signifier la volonté royale. Exposés à tout le ressentiment populaire, ils furent massacrés sans merci, inutiles mais héroïques victimes de leur dévouement à une cause perdue.

Un officier de cette loyale garde suisse qui avait échappé à la colère des vainqueurs, le commandant Pfyffer von Altishofen, s'était retiré auprès de Lucerne. Il projeta de faire élever dans son jardin un monument à la mémoire de ses infortunés compagnons d'armes. La Suisse entière adopta cette pensée; de nombreux souscripteurs s'y associèrent avec empressement, et plusieurs princes souverains voulurent aussi contribuer à l'érection du monument. L'ambassadeur de Suisse à Rome, M. Vincenz Rüttimann, pria Thorvaldsen de vouloir bien l'exécuter.

Bien qu'il fût assez souffrant à cette époque[1] et peu disposé à entreprendre de nouveaux travaux, l'artiste se chargea néanmoins de cet ouvrage. Il modela une ébauche représentant un lion blessé à mort, couché et posant sa tête sur l'écu royal de France qu'il serre encore dans ses griffes. La pensée de l'artiste était à la hauteur de la noblesse du sujet. La simplicité majestueuse de la composition est digne du dévouement chevaleresque dont elle perpétue le souvenir.

L'un des élèves de Thorvaldsen, Bienaimé, fut chargé, d'après l'ébauche, de commencer le travail, que le maître retoucha lui-même. L'artiste, qui n'avait pas encore vu de lion vivant, s'inspira des statues antiques. Le plâtre fut envoyé à Lucerne dès le commencement de l'année 1819. On avait eu d'abord l'intention d'exécuter l'œuvre en bronze; mais Thorvaldsen fit abandonner ce projet. On creusa dans le flanc du rocher une vaste niche haute

[1] En 1818.

de dix mètres, et, d'après le modèle en plâtre, le sculpteur Lucas Ahorn tailla ensuite le lion colossal dans le roc même. Ce travail, commencé en mars 1820, fut achevé en août 1821.

En quittant Lucerne, Thorvaldsen ne fit que traverser Schaffhouse, Stuttgart (où il visita le sculpteur Dannecker, qui modelait alors une statue colossale du Christ), Heidelberg, Francfort, Coblentz, Cologne, Munster, Hambourg, Sleswig, et il arriva dès le 3 octobre à Copenhague.

On lui avait depuis longtemps préparé un logement au palais de Charlottenborg, où est installée l'Académie des beaux-arts. C'est là qu'il descendit. La première personne qui s'offrit à ses yeux fut le vieux concierge qui avait autrefois servi de modèle aux élèves lorsque Thorvaldsen était à l'école. Cette vue, qui ranima tous les souvenirs de son enfance, lui causa une vive émotion; il sauta au cou du vieillard pour l'embrasser avec effusion.

Le bruit se répandit bientôt dans la ville de l'arrivée de Thorvaldsen. Ses amis d'enfance, d'autres qui avaient fait le voyage d'Italie et avaient pu le voir à Rome, accoururent à l'envi autour de lui. L'artiste fit à tous l'accueil le plus cordial. Vinrent ensuite en foule tous ceux qui ne le connaissaient que de réputation, et le sculpteur, dont les mœurs étaient toujours demeurées simples, fut même quelque peu confus de tant d'ovations. On se pressait autour de lui, disait-il, comme s'il eût été le *grand kraken du Nord*[1], ce monstre marin célèbre dans les légendes scandinaves[2].

Dans le petit nombre des amis de sa première jeunesse se trouvait un conseiller de justice, M. Haste[3], qui l'avait accompagné autrefois à bord de la *Thétis*. Voici comment ce magistrat raconte son entrevue avec le sculpteur[4] :

« Lorsque nous parvînmes à être seuls, car il y avait cour autour

[1] Nagler.

[2] Les matelots norvégiens s'entretenaient souvent autrefois de cet animal extraordinaire, dont l'évêque Pontoppidan a donné une description dans son *Histoire naturelle de Norvége*. Il est probable qu'il tient par plus d'un point de ressemblance du grand serpent de mer dont il a été question de nos jours.

[3] Voir la note 1 de la page 2.

[4] Thiele.

de lui comme autour d'un prince étranger d'illustre maison, il alla chercher dans le pupitre son album et m'y fit voir un feuillet sur lequel j'avais écrit, vingt-quatre ou vingt-cinq ans auparavant, quelques vers comme souvenir. Il me serra silencieusement la main, dirigea de nouveau ses pas vers le pupitre où il prit une médaille. « Vois-tu, mon cher, me dit-il, quelques amis de Rome qui ont de l'estime pour moi ont fait frapper cette médaille en mon honneur. J'en ai apporté quatre exemplaires; je t'en donne un. Il n'est qu'en bronze. J'en possède un en or, mais je ne te le donne pas. Il ne faut pas que le métal puisse faire oublier l'homme. »

Tandis que toutes les gazettes souhaitaient à l'envi la bienvenue au sculpteur, l'Académie de Copenhague lui fit une réception solennelle. La fête eut lieu le 15 octobre, dans la grande salle du corps des arquebusiers; toute la ville y assistait. Les étudiants vinrent au-devant de Thorvaldsen au bruit des fanfares et des tambours, et firent faire la haie sur son passage; le canon gronda; une cantate de circonstance fut chantée par la société chorale; enfin, le poëte Oehlenschlaeger prononça un pompeux discours : « Si nos aïeux, dit-il, ont jadis renversé à Rome les chefs-d'œuvre des anciens, aujourd'hui, grâce au génie de l'homme du Nord, ils s'y relèvent, dignes de la Grèce antique! »

La fête se termina par un immense banquet, dans lequel Thorvaldsen occupa la place d'honneur entre Oehlenschlaeger et le comte de Schimmelmann. Le maître porta aux étudiants un toast qui fut chaudement acclamé de toute l'assistance; mais l'enthousiasme de l'assemblée tourna au délire après que le comte de Schimmelmann se fut levé en s'écriant : « Vivent toutes les belles filles danoises! vivent par conséquent les Grâces de notre Thorvaldsen [1]! »

L'artiste fut ensuite reçu à la cour, où l'accueil le plus distingué lui était réservé par le roi et par toute la famille royale. Afin qu'il prît place à la table du souverain sans porter atteinte à l'étiquette très-sévère de cette époque, on lui conféra la dignité de conseiller d'État.

[1] Thiele.

Thorvaldsen était un peu fatigué du mouvement qui se faisait autour de lui. Quand il voulut se retirer dans un atelier pour se soustraire à toutes ces ovations, il n'y trouva pas plus de tranquillité dans les commencements; la mode et le bon ton exigeaient qu'on eût vu travailler le maître, et les visites se succédaient incessamment. « Mais, lui dit un jour une grande dame lui voyant prendre la terre glaise dans ses mains pour modeler, je suppose, monsieur le professeur, que vous ne faites pas vous-même cette besogne lorsque vous êtes à Rome! — Je vous assure, madame, lui répondit l'artiste avec bonhomie, que cela est la chose la plus essentielle. »

La présence de Thorvaldsen à Copenhague fut d'ailleurs mise à profit. On le consulta sur toutes les questions d'art, on le chargea de proposer les moyens les plus propres à en répandre le goût dans le pays, et il eut à rédiger des rapports[1]. Les travaux à exécuter pour les monuments publics occupèrent aussi son attention : on voulait enrichir de sculptures non-seulement le château royal et la maison municipale, mais encore la chapelle du château et l'église métropolitaine de Notre-Dame.

Cette église venait d'être réédifiée, et Thorvaldsen avait le champ libre pour en imaginer toute l'ornementation. C'est alors qu'il conçut le premier projet de cet ensemble de décorations sculpturales qui s'étend à toutes les parties intérieures et extérieures de l'édifice, et qui compose la presque totalité de son œuvre religieux :

Au fronton, *le Sermon de saint Jean-Baptiste;* au portail, *l'Entrée de Jésus à Jérusalem;* dans l'intérieur de l'église, *le Christ* colossal et *les Douze Apôtres;* derrière l'autel, la grande frise représentant *Jésus allant au Calvaire;* de chaque côté, *le Baptême du Christ* et *l'Institution de la Cène.*

Bien qu'on ne lui ait commandé à cette époque que *le Sermon de saint Jean, le Christ* et *les Douze Apôtres,* cependant le court séjour de Thorvaldsen à Copenhague porta ses fruits, et pour

[1] Il fut en outre chargé de faire les bustes du roi Frédéric VI, de la reine, des deux princesses royales et du jeune prince Frédéric-Charles-Christian.

l'artiste et pour son pays. Le sculpteur partit le 11 août 1820[1], et retourna en Italie en passant par l'Allemagne, qu'il parcourut cette fois assez longuement. A Dresde et à Berlin il fut chaleureusement fêté par des amis, et il arriva le 19 septembre de la même année à Varsovie, où il était appelé par des négociations nouées depuis longtemps au sujet d'importants travaux.

L'empereur Alexandre se trouvait dans cette ville; Thorvaldsen lui fut présenté. Le rôle joué par le souverain de toutes les Russies à l'époque de l'envahissement de la France par les alliés avait rendu sa personne populaire en Europe; en France même on n'avait pas oublié qu'il s'était énergiquement prononcé contre les vindicatives propositions de Blucher qui prétendait démembrer notre pays.

Alexandre ayant appris que le sculpteur avait le désir de faire son buste, s'y prêta volontiers. Il n'avait pourtant pas voulu accéder à une demande semblable présentée par Canova, peut-être à cause des souvenirs assez nombreux qui rattachaient le nom de cet artiste à plusieurs membres de la famille de Napoléon. Thorvaldsen, au contraire, quoique Danois, était le sculpteur adopté par l'Allemagne; l'empereur se montra pour lui d'une grande bienveillance et lui accorda plusieurs séances. L'artiste se trouvant gêné dans son travail par l'uniforme militaire qui emprisonnait le cou du czar, celui-ci s'empressa de le mettre à nu ainsi que la poitrine. Mais l'usage établi obligea, dit-on, le sculpteur à demeurer tout le temps à une distance respectueuse du souverain de toutes les Russies. Thorvaldsen étant tombé malade, l'empereur s'empressa de lui envoyer son médecin, et lorsque l'artiste vint ensuite prendre congé, Alexandre, qui lui avait déjà fait remettre une bague garnie de diamants, l'embrassa cordialement, laissant ainsi de côté toute la roideur de l'étiquette.

Avant de quitter Varsovie, Thorvaldsen fit rapidement couler plusieurs exemplaires du buste du czar pour les offrir à quelques grands personnages, et quand il revint à Rome, il eut, pendant plusieurs années, des praticiens continuellement occupés à repro-

[1] On lui avait remis une somme de 2,300 écus danois (6,900 francs environ) pour l'indemniser de ses frais.

duire ce portrait en marbre pour répondre à de nombreuses demandes.

Pendant que Thorvaldsen était à Varsovie, le président de la *Société royale des amis des sciences et des belles-lettres* de cette ville prit avec lui des arrangements pour un monument destiné à être élevé sur la place de l'Université en l'honneur de Copernic[1]. La statue fut terminée trois ans plus tard, mais des circonstances diverses en retardèrent l'envoi, et l'inauguration n'eut lieu que le 11 mai 1830.

Le voyage de l'artiste en Pologne avait surtout pour objet la statue équestre du prince Poniatowski. Une première lettre avait été écrite dès 1817 par le comte Mokronowski, au nom du comité formé dans le but d'ériger un monument à la gloire du héros polonais. Thorvaldsen s'entendit directement avec le comité. Mais quand il fut de retour à Rome, l'œuvre fut assez longtemps négligée pour que la lenteur apportée à son achèvement donnât lieu à une correspondance dans laquelle l'impatience des Polonais s'exprima dans les termes les plus pressants d'abord[2], les plus vifs ensuite.

[1] On sait que les Polonais se sont toujours montrés fiers des travaux de Copernic, qui, en 1504, avait été nommé membre de l'Académie de Cracovie, distinction très-recherchée et d'un haut prix à cette époque. En 1801, la Société des amis des sciences de Varsovie avait proposé un prix pour la meilleure dissertation sur les découvertes de ce savant. La statue dont nous parlons ici a été élevée aux frais de la nation polonaise, au moyen d'une souscription; il manquait 40,000 florins pour en compléter les dépenses, et ce fut un savant ministre d'État, l'abbé Staszic, qui les paya de ses deniers.

[2] On lui écrit en 1825 : « En vous choisissant pour perpétuer la gloire de Copernic et de Poniatowski, c'est la nation entière qui vous a désigné, comme l'artiste le plus célèbre et le plus digne de sauver du naufrage au moins quelques souvenirs de notre gloire passée. Une âme aussi noble, aussi élevée, pourrait-elle être insensible à ce choix? Plus d'une fois les artistes sont forcés de célébrer l'orgueil sans mérite; vous, Monsieur, en travaillant pour la Pologne, vous prîtes un engagement plus digne de votre âme, celui d'immortaliser les vertus les plus sublimes, le génie créateur, la valeur et le dévouement sacré à la patrie. Que ces motifs parlent à votre âme, échauffent votre génie, hâtent votre ciseau créateur. Envoyez-nous au plus tôt vos chefs-d'œuvre. Que la Pologne, en contemplant ses héros, bénisse l'artiste qui les a rendus à la vie. »

La première pensée du sculpteur fut de représenter le héros en costume national, au moment où il presse son cheval pour se lancer dans le fleuve où il va trouver la mort. L'animal hésite et se défend contre son cavalier. Devant le piédestal du monument devait s'échapper l'eau d'une fontaine. Les premiers modèles furent la mise en œuvre de cette idée, admise par le comité; mais soit que de nouvelles conventions aient été faites, soit que la famille ait regretté de voir la cause matérielle de la mort du héros trop directement rappelée par cette composition, ce modèle fut complétement abandonné, pour faire place à une statue toute romaine, dans laquelle le prince est vêtu à l'antique. L'œuvre, telle qu'elle fut exécutée, rappelait la statue équestre de Marc-Aurèle au Capitole. Terminée en 1827 seulement, expédiée en 1828 par Danzig, elle n'arriva qu'en 1829 à Varsovie. Le temps nécessaire pour la couler en bronze ne permit pas qu'on la découvrît avant le 11 mai 1830.

Survinrent alors les complications politiques, et le gouvernement russe ne se souciant pas de permettre l'inauguration d'une statue propre à exciter le sentiment national de la Pologne, la fit mettre à l'écart. Qu'est-elle devenue? C'est ce qu'il est bien difficile de savoir d'une manière certaine. Les uns disent qu'elle a été fondue et que le bronze a servi à faire des canons; d'autres, qu'on s'est borné à la démonter et à la placer à l'arsenal de Modlin, où elle se serait encore trouvée en 1842. Suivant un journal, le *Kunstblatt*[1], le gouvernement russe aurait eu la prétention de la transporter en Russie, et la famille ayant protesté contre cette atteinte à une propriété privée, il l'aurait fait fondre. Mais nous sommes plutôt porté à admettre la version de l'*Athenæum*[2]. D'après le journal anglais, les morceaux de cette statue furent donnés au prince de Varsovie[3]; celui-ci, en les rassemblant, fit transformer le Poniatowski en saint Georges, et sous ce nouvel aspect le fit placer à sa campagne,

[1] N° 40, p. 160, 1842.

[2] N° 1162, p. 139, 1850.

[3] L'*Athenæum* doit désigner ici le général Paskewitsch, qui, après avoir forcé la capitale de la Pologne à capituler le 8 septembre 1831 et replacé le pays sous le joug de la Russie, fut créé par Alexandre prince de Varsovie.

dans le gouvernement de Mohilew. S'il en est ainsi, l'infortuné prince n'aurait été dépouillé de son vêtement national, afin de jouir des honneurs de l'apothéose dans le costume d'un général romain, que pour être définitivement transformé en bienheureux.

Thorvaldsen se décida, pendant son séjour à Varsovie, à répondre aux désirs de la princesse Potocka. Cette dame voulait charger l'artiste du soin d'élever un mausolée à son mari, le prince Potocki, tué à la bataille de Leipzig. Dès l'année 1816, elle avait fait écrire au sculpteur. La volonté de la princesse était que le monument fût placé dans une chapelle de la cathédrale de Cracovie. Un groupe de deux personnages aurait représenté le héros, moissonné prématurément à l'âge de vingt-deux ans, et la Pologne, sous les traits d'une belle femme ayant le type sévère consacré à Junon.

Vers la fin d'octobre 1820 Thorvaldsen se rendit à Cracovie. Il obtint de la princesse la modification de son projet, et se borna plus tard à représenter le jeune prince appuyé sur son épée : les formes du héros rappellent celles de l'Apollon du Belvédère, dont on avait engagé l'artiste à s'inspirer.

Le sculpteur alla ensuite à Troppau, où se trouvait réuni le congrès des princes. Il fut honorablement accueilli par ces illustres personnages, surtout par l'empereur d'Autriche, à qui le czar l'avait recommandé. L'empereur François le chargea de composer un monument à la mémoire du prince de Schwarzenberg, et l'artiste en fit une esquisse; mais, pour des raisons demeurées inconnues, il ne fut pas donné suite à cette commande.

Thorvaldsen était à Vienne, où il venait de passer agréablement trois semaines, lorsque chez le prince Esterhazy il reçut l'avis d'un grave accident arrivé dans son atelier, et rapporté dans un numéro du *Diario di Roma*. Une lettre de son élève Freund lui donna presque aussitôt des détails à ce sujet. Le plancher de l'un des ateliers du palais Barberini s'était écroulé, entraînant dans sa chute deux statues de marbre : *le Jeune Berger* et *l'Amour*. La tête du berger, le bras qui tient la houlette, et les oreilles du chien, avaient été détruits; l'Amour avait perdu ses ailes et la jambe droite. Le plâtre du *Ganymède avec l'aigle* avait été brisé en

morceaux; grâce aux efforts de Tenerani et de Freund, les autres statues avaient été retirées à peu près intactes des décombres. Par un très-heureux hasard, la statue de l'Adonis, placée le matin même près du mur, fut sauvée de la catastrophe.

Thorvaldsen devait aller à Munich; mais cette mauvaise nouvelle le détermina brusquement à revenir à Rome, où il rentra le 16 décembre 1820.



VULCAIN FORGE LES FLÈCHES DE L'AMOUR.

CHAPITRE SIXIÈME.

Le prince royal de Danemark. — Le prince Louis de Bavière. — *Le Christ et les Apôtres.* — Le *Sermon de saint Jean.* — Consalvi. — Pie VII. — Cabale de l'intolérance. — Léon XII. — Thorvaldsen président de l'Académie de Saint-Luc.



BACCHUS.

Quelques jours après le retour de Thorvaldsen à Rome, le 28 décembre 1820, un grand festin, donné en l'honneur du maître, réunissait chez le *trattorio* Fiano plus de cent cinquante artistes. La fête était animée par la gaieté, lorsque le prince royal de Danemark, Christian, entra et demanda la permission d'y prendre part; il s'assit auprès du sculpteur, et sa présence, loin de refroidir l'assemblée, ne fit que lui communiquer plus d'entrain. Il porta même à l'art cisalpin et à l'art transalpin un toast qui excita au plus haut point l'enthousiasme des convives, Allemands pour la plupart.

Le prince et la princesse de Danemark visitèrent ensuite les ateliers de l'artiste, qui fut en quelque sorte leur cicerone, et leur fit connaître les antiquités romaines. Il modela les bustes de ces deux Altesses, ainsi que celui de la princesse Amélie de Danemark.

Depuis longtemps, comme nous l'avons vu, Thorvaldsen s'était trouvé en relations suivies avec le prince Louis de Bavière; mais c'est à partir de 1821 que la rencontre à Rome du prince et de l'artiste établit entre eux, malgré la différence des conditions, une liaison tout à fait intime.

Le prince de Bavière, qui monta sur le trône en 1825, est une des physionomies les plus originales et les plus intéressantes de notre siècle. Tout jeune, il se laisse attirer par l'odeur de la poudre, qui enivre alors peuples et rois. En 1809, il prend part à la campagne contre l'Autriche. Mais bientôt l'élève des universités de Landshut et de Gœttingue abandonne la carrière des armes afin de se livrer tout entier à son irrésistible penchant pour les arts. Jeune homme ardent, il se tient à l'écart des affaires publiques, pour se livrer à d'autres soins non moins dignes d'une belle intelligence. Il veut enrichir la Bavière de splendides musées et faire de Munich une des grandes villes artistiques du monde. Malheureusement ses ressources sont modestes, mesurées à de si vastes projets. Le jeune prince ne se laisse pas rebuter par cet obstacle; il s'impose la plus stricte économie, et avec le fruit de ses épargnes il réunit tout ce qu'il peut trouver d'œuvres bien choisies des grands peintres, des meilleurs sculpteurs. Les antiquités grecques et romaines, que de zélés chercheurs sont alors occupés à arracher du sol même de l'Italie et de la Grèce, le passionnent surtout, et ses agents s'efforcent de les acquérir pour lui.

C'est ainsi qu'il parvient peu à peu à former ce magnifique musée de sculpture appelé la Glyptothèque. Devenu roi, il enrichit sa capitale de beaux monuments, la plupart de style grec. On lui doit aussi une galerie de tableaux, la nouvelle Pinacothèque, à Munich, ainsi que la Walhalla, sorte de temple et de musée, à Ratisbonne. Nous aurons occasion de voir que ce prince cultiva également les Muses; il a écrit des ouvrages en prose et en vers qui portent dans leur forme même l'empreinte de l'originalité de son caractère[1].

[1] Très-populaire d'abord, le roi de Bavière eut ensuite des démêlés avec la nation, qui lui reprocha l'influence excessive qu'il laissa prendre au clergé

Thorvaldsen modela en 1821 le buste du futur roi de Bavière, et en échange celui-ci lui promit son portrait. Avant le départ de son royal ami, le sculpteur lui donna, chez la signora Buti, une grande fête d'artistes à laquelle le prince prit un vif plaisir. On peut en juger par la lettre qu'il écrivit dès son retour à Munich :

« Nymphenbourg, près de Munich, 15 mai 1821.

« Monsieur le conseiller d'État !... Non... ce n'est pas cela... Cher, bon et grand Thorvaldsen ! car les rois sont impuissants à donner ce que dit ce nom. Longtemps après que la gloire militaire, cette gloire sanguinaire, a cessé de faire son fracas, le nom du grand artiste vit encore, pur, sublime, béni du ciel, et ses œuvres immortelles engendrent éternellement d'autres œuvres.

» Les dernières heures que j'ai passées à Rome ont été embellies par la bonne fête que m'a donnée mon excellent Thorvaldsen. Mais les adieux n'en ont été que plus pénibles.

» Dites de ma part une foule de belles choses à l'excellente famille Buti et à Nano. Ne m'oubliez pas auprès de la signora Girometti, une vraie, très-vraie Romaine, ni auprès de l'aimable Moretta[1].

depuis 1830. On connaît aussi sa liaison avec la belle Lola Montès. Bien que la favorite du vieux roi fît profession de libéralisme, son ingérence dans les affaires de l'État amena de nouvelles complications, et elle fut obligée de s'éloigner en février 1848. Le mois suivant (le 20 mars), le roi dut abdiquer en faveur de son fils aîné Maximilien II.

Le roi Louis, aujourd'hui octogénaire, s'occupe toujours de beaux-arts, et n'a pas cessé de protéger les artistes. On ne se souvient plus en Bavière que de la sage administration des finances pendant son règne, et l'on n'a pas oublié que c'est à ce prince qu'on doit le beau canal qui porte son nom, Ludwigskanal, et qui unit le Danube au Mein ; c'est aussi grâce à lui que la Bavière a vu inaugurer le premier chemin de fer de l'Allemagne, celui de Nuremberg à Furth, et Louis Ier a reconquis depuis longtemps toute son ancienne popularité.

[1] La lettre du prince est en allemand, sauf cette phrase : « Dite della mia parte molte belle cose alla brava famiglia Buti ed al Nano, e non dimenticatemi presso la vera, la verissima Romana, la signora Girometti, neppure presso l'amabile Moretta. »

Même en allemand, le roi Louis a un style épistolaire à lui, et qui est souvent aussi bizarre qu'original.

» J'ai fait le voyage en dix jours, pour que Rome me parût moins loin de chez moi. Je suis arrivé, et vous, hommes chéris et bons, vous êtes encore près de mon cœur.

» Je pars demain pour Wurzbourg. Il se pourrait donc que mon portrait n'arrivât à Rome que l'hiver prochain. J'aime mieux que vous le receviez plus tard que de le recevoir en mauvaise condition, vous qui m'avez représenté vivant en marbre.

» Adieu, au revoir.

» LOUIS, prince royal,
» faisant grand cas de mon Thorvaldsen. »

En 1822, le 16 octobre, ce même prince lui écrit encore :

« Cher bien-aimé et grand Thorvaldsen, je suis très-aise d'apprendre que mon portrait peint vous est agréable. Quand vous le regarderez, rappelez-vous qu'il représente un homme qui, bien que séparé de vous par les Alpes et les Apennins, est cependant toujours près de vous par la pensée. »

Puis en finissant : « Je souhaite vivement que le Niobide Ilionée soit restauré par vous, et qu'ensuite Adonis (le marbre) reçoive l'achèvement de votre main de maître. Veuillez également ne pas oublier les bas-reliefs évangéliques[1]. Vous obligerez infiniment celui qui a pour vous la plus grande estime et l'affection la plus profonde. »

Ces hautes amitiés ne changèrent en rien le caractère de Thorvaldsen. Depuis son retour à Rome, il s'était remis à l'œuvre avec beaucoup de zèle, car il avait à exécuter non-seulement les importants travaux promis à sa patrie, mais encore ceux, non moins considérables, pour lesquels il venait de prendre des engagements en Allemagne. Le monument de Poniatowski, celui du prince Potocki, celui du feld-maréchal de Schwarzenberg (demeuré pourtant à l'état d'ébauche), celui de Copernic, exigeaient un

[1] Ces bas-reliefs doivent être ceux que l'artiste entreprit de modeler en 1817 et qui représentent *l'Annonciation de la Vierge* et *les Saintes Femmes au tombeau*. Le prince voulait en placer les marbres dans une église qu'il se proposait d'élever à Munich.

vaste emplacement, et obligèrent Thorvaldsen à installer encore de nouveaux ateliers. Il avait du reste sous sa direction une véritable phalange d'élèves et de praticiens qui, suivant leurs talents, lui rendaient d'importants services [1]. On ne s'étonnera pas qu'il ait dû appeler à son aide de nombreux auxiliaires, si l'on se rappelle que le maître travaillait en même temps au *Christ*, aux *douze Apôtres*, au *Sermon de saint Jean*, à toutes ces grandes compositions, en un mot, qui ornent aujourd'hui l'église de Notre-Dame à Copenhague.

Chaque jour aussi amenait une commande nouvelle : tantôt c'était un buste, tantôt la reproduction de quelque œuvre antérieure. Il ne faut pas oublier non plus ces travaux spontanés, fruit d'une imagination féconde ou d'une fantaisie d'artiste.

La baronne de Reden, femme du ministre du roi de Hanovre à Rome, lui écrit un jour : « La petite Albanaise dont je vous ai parlé chez le prince de Danemark vient d'arriver; elle sera chez moi jusqu'à quatre heures. Si vous désirez la voir, je me ferai un plaisir de vous la présenter. »

C'était une enfant de treize ans, d'une beauté extraordinaire, que le secrétaire de la légation de Hanovre avait vue en passant à cheval dans une rue d'Albano. Cette jeune fille, restée célèbre parmi les artistes, appartenait à une pauvre famille et se nommait Vittoria Cardoni. Tous les peintres, tous les sculpteurs, tentèrent de reproduire cette beauté à la fois si pure, si admirable, et si étrange; mais, de leur commun aveu, personne n'y réussit pleinement, et Thorvaldsen ne fut pas plus heureux que les autres. Cependant il se servit du joli buste qu'il modela d'après cette jeune

[1] M. Thiele donne la liste de ceux qui le secondèrent à cette époque et dont quelques-uns devinrent eux-mêmes des artistes renommés : Amadeo, Babone, Bardi, les frères Bienaimé, Bogazzi, Cali, Carlesi, de Angelis, Ercole *le Hongrois*, Ferenczy, Freund, Gaëti, Galli, Hermann (Joseph), Hofer, Kauffmann, Kessels, Landini, Launitz, Leeb, Livi, Marchetti, Mareschalchi, Michelangelo, Moglia, Moïse, Monti, Orlowski, Paccetti, Pettrich, Raggi, Restaldi, Santi, Schneider, Stephan *le Hongrois*, Tacca, Tanzi, les frères Tenerani, Vacca, Wolff.

Voilà une phalange respectable déjà, bien qu'il se puisse faire que quelque nom soit oublié dans cette liste.

fille, pour une figure de femme qui fait partie du *Sermon de saint Jean*[1].

Thorvaldsen paraît avoir été préoccupé de ses grands travaux religieux depuis son départ de Copenhague : sur les débris d'un portefeuille de voyage, on a retrouvé une foule de croquis, représentant des apôtres ou d'autres figures chrétiennes, soit que ces figures lui vinssent à l'imagination au moment même, soit qu'il en trouvât l'idée dans quelqu'une des œuvres étrangères observées durant son voyage.

A Rome il se livra ensuite à des études d'un ordre plus élevé, fit avec soin un grand nombre de dessins, et, dès les premiers mois de l'année 1821, commença ses ébauches en argile. Après en avoir modelé plusieurs, il appela ses élèves à son aide : celui qui était désigné pour étudier une des figures prenait la petite ébauche en terre, qui lui donnait le mouvement; il recevait des instructions précises pour le choix du modèle à faire poser, pour le jet de la draperie; le maître venait surveiller, corriger le travail, le modifier, le reprendre, et c'est ainsi que tant de grands ouvrages pouvaient être menés d'ensemble avec une certaine rapidité.

Le *Saint Paul* avait été confié à un jeune artiste qui ne se trouva pas à la hauteur de cette mission, et le maître refit en entier le modèle. Bienaimé l'aîné, chargé d'étudier le *Saint Pierre*, avait mieux réussi à amener son ébauche au point voulu. Ces deux apôtres sont incontestablement très-supérieurs à tous les autres.

Quand après bien des essais Thorvaldsen eut arrêté dans sa pensée l'attitude qu'il donnerait à son Christ, il admit Tenerani à une certaine part de collaboration dans cette œuvre, mais uniquement pour étudier les détails de la figure. Plus tard, en modelant lui-même l'argile de grande dimension, le maître fut atteint d'une courbature, causée par la fraîcheur de l'atelier, et remit provisoirement la figure entre les mains de Tenerani. Forcé d'interrompre un travail qui demandait une complète liberté d'action, il ne put cependant rester inactif, et il employa le temps

[1] C'est la femme assise qui tient un enfant.

que dura cette indisposition à s'acquitter de sa promesse envers l'Académie des beaux-arts de Milan. Il composa le monument d'Appiani : le Génie de l'art chante la gloire du peintre, dont les Grâces déplorent la mort. Dès que Thorvaldsen fut rétabli, il reprit à lui seul la statue du Christ, dont il termina l'argile avec soin. Pendant ce temps, les *Apôtres* et le *Sermon de saint Jean* avançaient partiellement entre les mains de ses élèves[1], de sorte qu'en 1822 cette œuvre complexe avait déjà fait de grands progrès, et qu'une partie importante en avait été livrée au moulage.

Elle eut bientôt à subir les amères critiques de la jalousie; mais l'artiste paraît ne pas s'en être inquiété. Encouragé par de sérieuses approbations, il écrivit à un ami :

« Mes récents travaux de grande dimension, notamment le modèle de la statue colossale du Christ et ceux des apôtres saint Pierre et saint Paul ont eu le bonheur d'enlever les suffrages de tous les connaisseurs de cette ville. »

Thorvaldsen passant d'un travail à l'autre avec une remarquable liberté d'esprit, poursuivit en même temps ses ouvrages destinés à l'Allemagne; il allait de son Christ au monument de Poniatowski, du *Saint Jean* à la statue du prince Potocki, ou au monument de Copernic.

Pendant l'été de 1822, il trouva près de son atelier un vaste local, servant d'écurie au palais Barberini, dont le jour était excellent; il s'empressa d'en former ce qu'il appela son *grand atelier*, parce qu'il y réunit bientôt tous ses modèles d'importante dimension. Le *Sermon de saint Jean-Baptiste* y fut rassemblé tout entier, et l'on put dès lors en apprécier l'ensemble.

[1] Bienaimé jeune, Tenerani jeune et Marchetti étaient chargés de saint Matthieu, de saint Thomas et de saint Jacques. Les autres apôtres étaient étudiés : saint Philippe, par Pettrich; saint Jacques, par Bienaimé jeune; saint Simon, par Émile Wolff; saint Barthélemy, par Carlesi; saint André, par Joseph Hermann. Quant au saint Jean, exécuté par Paccetti, il fut laissé de côté et recommencé en 1824 par Marchetti. Celui de Paccetti fut plus tard modifié et servit à représenter le saint Thaddée, afin de compléter en toute hâte les douze apôtres, quand l'artiste fut vivement sollicité d'envoyer sans délai tous les plâtres à Copenhague, parce qu'on voulait inaugurer la nouvelle église. Ces plâtres furent embarqués à Livourne en janvier 1828.

En 1823, il composa aussi son premier *Ange du baptême*[1].

Thorvaldsen était alors en possession complète de sa gloire. Il était même sans rival à Rome, puisque les arts avaient perdu Canova en octobre 1822. Six mois après, le 23 mars 1823, peu s'en fallut qu'ils ne fissent une nouvelle perte : un accident faillit coûter la vie au sculpteur danois. Après avoir comme d'habitude soupé chez la signora Buti, il était rentré chez lui avec le fils de cette dame, afin de lui prêter ses pistolets. L'enfant avait grande envie de prendre part, avec les autres garçons de son âge, aux jeux bruyants qui ont lieu à Rome le jour de Pâques. Pendant que l'artiste faisait partir la détente d'un des pistolets pour s'assurer qu'il n'était point chargé, le jeune Buti se saisit de l'autre arme. Au même instant le coup partit et Thorvaldsen tomba frappé. La secousse avait été violente; heureusement la blessure ne fut point grave : deux doigts de la main gauche étaient atteints, mais la balle, après s'être amortie dans l'épaisseur des vêtements, avait rencontré une côte qui l'avait fait ricocher, puis elle était venue s'aplatir contre un bouton.

Thorvaldsen fut obligé de se soigner et de porter le bras en écharpe pendant quelques jours. Bientôt ses amis n'eurent plus qu'à célébrer le bonheur providentiel qui l'avait préservé; une grande fête fut donnée à cette occasion, et de nombreuses félicitations en prose et même en vers furent adressées à l'artiste.

Le sculpteur, qui jusqu'alors avait eu peu de relations avec les grands dignitaires de l'Église romaine, eut l'occasion d'être présenté par le prince de Danemark à l'illustre cardinal Ercole Consalvi, cet habile adversaire de Napoléon Ier, qui avait autrefois négocié le Concordat, et qui eut ensuite à porter le poids principal de la querelle entre la Papauté et l'Empereur.

Les Romains professaient une grande vénération pour Pie VII, et ils en avaient une presque égale et non moins méritée pour

[1] Il se proposait de l'offrir à l'église de Notre-Dame, car il n'avait rien été stipulé sur ce point. Le marbre lui en ayant été commandé par lord Lucan, il l'exécuta, et fit un peu plus tard une nouvelle composition. Cette fois l'ange est agenouillé; c'est celui qui figure aujourd'hui dans l'église.

Consalvi. Quant au cardinal, il avait voué au Saint-Père une respectueuse et filiale affection; dès l'année 1822 il avait songé à élever un monument à la mémoire de Pie VII, bien que le Pontife vécût encore à cette époque. Le testament de Consalvi[1] porte en effet :

« Considérant qu'il serait grandement inconvenant qu'un Pontife de tant de célébrité, qui a si bien mérité de l'Église et de l'État, comme Pie VII, n'eût point après sa mort (puisse Dieu prolonger ses jours!) un tombeau dans la basilique Vaticane, comme semble l'indiquer la médiocrité des revenus qu'il laisse à ses neveux; mû par mon dévouement et mon attachement à sa Personne Sacrée, inspiré par la reconnaissance que je lui dois comme premier cardinal de sa création, comblé des bienfaits de sa souveraine bonté, j'ai résolu de lui faire ériger un mausolée à mes frais dans la susdite basilique.

» Dans ce but, j'ai tâché de faire des économies sur les dépenses annuelles destinées à mon entretien, et de réunir une somme de vingt mille écus romains. Si je mourais avant Sa Sainteté, comme je le désire, mon héritier fiduciaire reste chargé de consacrer la somme fixée à l'érection de ce tombeau, dont l'exécution sera confiée au ciseau du célèbre marquis Canova, et, à son défaut, au célèbre chevalier Thorvaldsen, et, si celui-ci ne pouvait l'exécuter, à un des meilleurs sculpteurs de Rome.

» L'inscription suivante sera gravée sur ce tombeau :

PIO VII, CHARAMONTIO, CÆSENATI, PONTIFICI MAXIMO,
HERCULES, CARDINALIS CONSALVI, ROMANUS,
AB ILLO CREATUS.

» Le tombeau aura trois statues : sur l'urne, celle du Pape; aux deux côtés, celles des vertus, la Force et la Sagesse.

» Rome, 1er août 1822.

» *Signé :* E. CARDINAL CONSALVI. »

[1] Voir les *Mémoires du cardinal Consalvi*, publiés par J. Crétineau-Joly, t. Ier, 2e édit., 1866. H. Plon.

Pie VII précéda son fidèle ami dans la tombe, et ce fut une profonde douleur pour Consalvi, qui songea dès lors à mettre à exécution le projet consigné dans son testament; mais Canova étant mort, il fit appeler Thorvaldsen. C'était au mois de novembre 1824. Lorsqu'on vint avertir l'artiste, il travaillait précisément à l'une de ses œuvres religieuses, *l'Ange du baptême;* surpris de ce message, il se rendit au palais habité par le cardinal; dès qu'il eut décliné son nom, il fut reçu avec de grands égards et conduit auprès de Son Éminence.

Thorvaldsen, qui avait de la vénération pour le prélat, fut tellement pénétré de l'honneur qu'il lui faisait en lui offrant d'exécuter le tombeau de Pie VII, que, malgré les immenses travaux dont il était déjà accablé, et avec sa témérité ordinaire sur ce point, il accepta sans hésiter. En revenant à son atelier, lui habituellement discret et réservé, il raconta joyeusement aux amis qu'il rencontra cette bonne fortune inouïe à ses yeux [1]. Le cardinal donnait certainement une haute preuve d'estime à l'artiste protestant, en le chargeant d'élever un monument dans Saint-Pierre de Rome au chef de la catholicité. Mais, à défaut de Canova, le sculpteur catholique, Consalvi n'avait trouvé aucun artiste qui pût être préféré à Thorvaldsen. Telle doit être l'interprétation à donner aux termes du testament, qui assigne un rôle subsidiaire au sculpteur danois.

Cette commande produisit une grande surprise à Rome; les ennemis de Thorvaldsen en firent le motif de nouvelles et violentes attaques. Tout alla bien néanmoins tant que vécut le cardinal, et l'artiste n'eut pas à prendre souci de la cabale. Il se mit à l'œuvre, suivant les indications précises qui lui avaient été données, et dont il lui eût été difficile de s'écarter : il était alors admis par l'usage, fondé sur des précédents, qu'un monument en l'honneur d'un Pape décédé devait se composer du portrait du Pontife et de deux figures allégoriques. Le monument devait nécessairement former une sorte de pyramide, afin de prendre place dans une de ces grandes niches

[1] Thiele.

qui, dans l'intérieur de Saint-Pierre, sont destinées à recevoir de semblables ouvrages.

La première ébauche en terre glaise fut exécutée en janvier 1824[1]. Le Pape est assis, il tient une palme à la main, et deux anges soutiennent au-dessus de sa tête une couronne étoilée. Cette composition ne fut pas acceptée, parce que ces deux attributs, la palme et la couronne d'étoiles, appartiennent aux saints, et que naturellement Pie VII, qui venait de mourir, n'était pas canonisé.

Le cardinal mourut, le 24 janvier 1824, à l'âge de soixante-sept ans, au milieu du deuil universel. Il avait depuis longtemps placé au Mont-de-Piété de Rome[2] les vingt mille écus destinés à l'érection du monument, et, grâce à ce dépôt, il ne pouvait être fait à l'artiste aucune difficulté pour le payement; mais l'envie et l'intolérance lui suscitèrent de nombreux ennuis, et il n'était pas près de voir la fin des tourments que cette affaire devait lui causer.

Thorvaldsen fit une nouvelle esquisse. Cette fois, il représenta le Pape se démettant de toutes ses grandeurs comme souverain et comme pontife : il a déposé la tiare, et il est assis, accablé sous le poids de toutes ses souffrances. Bien que la composition fût touchante, elle ne pouvait convenir aux idées admises par l'Église, et ce n'était pas ainsi que devait être représenté le Père des fidèles au moment de sa délivrance terrestre. Il fallut donc imaginer un troisième modèle.

Pendant que l'artiste s'occupait de ce travail, il avait aussi donné son attention au buste du Saint-Père, dont il avait étudié la figure; comme documents il possédait plusieurs bonnes peintures; un

[1] Les deux premiers croquis qu'on retrouve de ce monument sont rapidement crayonnés, l'un au verso d'une lettre du 12 novembre 1823, le second au dos d'une autre lettre qui porte la date du 10 décembre. (Thiele.) Le Musée de Copenhague conserve un grand nombre d'esquisses semblables parmi les papiers de l'artiste.

[2] Ce dépôt avait été fait quelques jours après sa première entrevue avec le sculpteur. Dans le document officiel qui le constate, Consalvi déclare la somme remise par une personne qui ne s'est pas nommée, sans doute parce qu'il lui répugnait de paraître faire publiquement parade de donateur. Mais la récente publication de son testament, dont nous avons reproduit plus haut la dernière clause, nous a éclairé définitivement sur ce point.

masque surtout lui fut d'une grande utilité. Il avait à peine eu le temps de commencer cette partie de son œuvre au moment où mourut le cardinal.

Les nombreux amis de Consalvi souhaitèrent qu'une médaille fût frappée en l'honneur de l'illustre homme d'État; à cet effet, un comité se forma sous la direction de la duchesse de Devonshire et de l'ambassadeur du roi de Hanovre, le baron de Reden. La souscription, rapidement couverte de signatures, atteignit un chiffre si élevé, qu'après qu'on eut fait frapper deux médailles, l'une de Girometti et l'autre de Cerbara, il resta un excédant de sept cent soixante-quatre écus[1]. On n'hésita pas à venir trouver Thorvaldsen, et on le pria de vouloir bien exécuter un monument en l'honneur du cardinal. L'artiste, heureux de pouvoir donner cette marque de pieux souvenir, s'en chargea sur-le-champ.

Le monument devait être élevé au Panthéon, où le cœur de Consalvi avait été déposé. A l'aide d'un buste appartenant à M. Torlonia, d'un portrait peint par Lawrence et de la médaille de Girometti, Thorvaldsen modela le buste, en se faisant assister des indications d'une personne qui avait vécu longuement et familièrement avec le cardinal. Il fit ainsi une belle œuvre et un portrait ressemblant[2].

L'érection du monument fut entravée par des difficultés imprévues; pour les faire lever, le baron de Reden eut recours au Pape lui-même, et ce ne fut pas sans peine qu'on parvint à inaugurer le mausolée le 17 septembre 1824.

Le sarcophage ne portant qu'une simple inscription, l'artiste trouva le monument insuffisant, et fit lui-même les frais d'un bas-relief, pour lequel il imagina une composition qui en complétait la signification. Un des services les plus considérables rendus par le cardinal à la Papauté était sans contredit d'avoir, après d'habiles négociations au congrès de Vienne, fait recouvrer au Saint-Siége les provinces que lui avait enlevées le traité de Tolentino, en 1799.

[1] Thiele.

[2] Le comité offrit à Thorvaldsen pour son marbre la somme de 440 écus, et les 324 écus restants furent employés à l'acquisition du sarcophage.

Ces provinces sont figurées par des femmes à genoux devant Pie VII, qui les bénit; elles sont présentées au Souverain Pontife par le cardinal[1].

Le monument de Consalvi fut donc achevé longtemps avant celui de Pie VII, qui demandait beaucoup plus d'étude et de travaux. Ce dernier n'était d'ailleurs pas négligé, et la troisième esquisse, qui parvint à mettre d'accord l'artiste et les personnes chargées de suivre l'exécution des volontés du défunt cardinal, était terminée dès la fin de l'année 1824. Le Pape est revêtu de ses habits sacerdotaux; il est assis sur son siége pontifical; la lourde chape recouvre son bras gauche; sa main droite est levée et bénit.

L'esquisse adoptée, Thorvaldsen acheva prudemment cette œuvre sans en parler[2]; quand la statue du Pape fut terminée, c'est-à-dire en 1825, on s'en occupa dans la ville. Ce fut l'occasion pour les envieux de s'élever contre l'ouvrage d'un hérétique; mais l'artiste persista résolûment dans son travail et ne s'y consacra qu'avec plus d'ardeur. Les deux statues, *la Force* et *la Sagesse*, qui devaient accompagner celle du Pape, étaient dessinées; Thorvaldsen les mit de suite entre les mains de ses élèves, pour en faire les premières ébauches en relief. « Peu m'importent toutes ces cabales, disait-il à ses amis; le monument m'a été commandé, et je vous réponds que je le finirai. »

Par une coïncidence assez curieuse, au temps même où l'intolérance alimentait ces mesquines rivalités, en 1825, on vint au nom d'un couvent de capucins prier l'artiste de vouloir bien se charger

[1] Peu de temps après l'offre que Thorvaldsen fit de ce bas-relief, il reçut à son tour, de la part du comité et des mains du baron de Reden, son président, une coupe d'argent, ornée de médaillons frappés à l'effigie du cardinal, avec cette inscription gravée au milieu de guirlandes de vigne :

GLI AMICI DEL DEFUNTO CARD. CONSALVI ALL' AMICO A. THORVALDSEN,
ROMA M. D. CCC. XXV.

L'artiste donna plus tard cette coupe à sa fille. (Thiele.)

[2] Bienaimé fut chargé d'en faire un modèle colossal. Le buste était déjà achevé par Thorvaldsen, qui l'avait longuement étudié. La tête dut être chargée de la tiare, et pour qu'il eût plus de facilité à exécuter les draperies, les vêtements pontificaux eux-mêmes furent confiés à l'artiste. Aussi les visiteurs trouvèrent-ils pendant quelque temps la porte de l'atelier fermée.

de l'érection d'une croix avec ornements et inscriptions, sur la place dite des Capucins, à côté de la place Barberini. C'était un ouvrage bien peu digne du talent de Thorvaldsen; pourtant l'artiste l'accepta volontiers, et, devinant sans doute le parti qu'il pouvait tirer de cette circonstance, il mit tant d'empressement à satisfaire les moines, que bientôt la croix fut solennellement érigée[1]. Il ne voulut recevoir aucune rétribution pour ce travail, et les Capucins se montrèrent fort touchés de ce procédé généreux. Il est d'ailleurs permis de soupçonner qu'ils avaient finement calculé en s'adressant à l'artiste hérétique, et qu'ils avaient peut-être espéré, les circonstances aidant, élever ainsi leur croix à peu de frais. Quoi qu'il en soit, la libéralité du sculpteur est consignée sur le devis même des dépenses. On y lit : « Tutto è conchiuso! S. Francesco è un gran santo! Saremo quattro benefattori. Il cavaliere Thorvaldsen, benefattore, s'incarica dell' esecuzione, etc. »

Quant à l'artiste, il trouva moyen de repousser ainsi par un nouveau fait[2] cet argument dirigé contre lui, qu'un protestant ne peut être chargé d'exécuter un ouvrage destiné au culte catholique. Répondre ainsi valait mieux que discuter.

Cependant le mausolée de Pie VII n'était pas achevé, et les défenseurs de Thorvaldsen pensaient eux-mêmes qu'il ne mettait pas l'empressement convenable à terminer une telle œuvre. Les jaloux en tiraient parti pour incriminer sa lenteur comme un manque de respect envers la mémoire du Saint-Père. La vérité est que l'artiste, accablé de travaux, ne pouvait s'occuper exclusivement de cet ouvrage; mais des envieux écrivirent de honteuses lettres anonymes[3], et la puissance de la cabale fit douter un instant de l'érection du monument dans Saint-Pierre. Néanmoins deux faits inattendus firent échouer les tentatives hostiles.

Canova était mort président de l'Académie de Saint-Luc, et le peintre d'histoire Camuccini avait après lui occupé cette fonction

[1] 20 avril 1825.
[2] Le monument de Consalvi avait été inauguré l'année précédente.
[3] Voir Thiele, vol. II, chap. XII.

honorifique; aux termes du règlement, il devait, après trois années, être remplacé par un sculpteur. La supériorité de son talent appelait Thorvaldsen au fauteuil présidentiel, et ses adversaires, qui n'avaient aucun concurrent sérieux à lui opposer, étaient dans la plus complète irrésolution. Ses amis déclaraient hautement que ce serait une honte pour l'Académie de nommer un autre que lui; tandis que les envieux répondaient qu'il y aurait un véritable scandale à revêtir de telles fonctions un artiste qui n'était pas catholique.

Quel que dût être le résultat de la lutte, ce débat ne pouvait tourner qu'à l'honneur du sculpteur : fût-il même repoussé pour des considérations étrangères à l'art, son mérite était tout à fait hors de cause. Aussi n'y songeait-il que pour rire avec ses amis de l'extrême embarras du parti opposé. Il n'était d'ailleurs pas douteux que la majorité ne lui fût acquise au sein de l'Académie; mais il se présentait une difficulté assez sérieuse, même aux yeux des personnes qui défendaient ses intérêts. A raison de ses fonctions, le président de l'Académie doit, en certaines circonstances solennelles, assister officiellement aux cérémonies du culte catholique, et l'on se demandait ce que penserait le gouvernement pontifical si l'artiste protestant était appelé en pareil cas à représenter l'Académie.

On jugea prudent de soumettre l'affaire au Saint-Père. « Est-il douteux qu'il soit le plus grand sculpteur que nous ayons aujourd'hui à Rome? » demanda Léon XII. « Le fait est incontestable, » répondit-on. « Le choix ne peut donc être incertain, et il doit être nommé président. Seulement, il y aura tels moments où il verra qu'il doit être indisposé. » Les paroles du Souverain Pontife levèrent tous les scrupules; le 16 décembre 1825, Thorvaldsen fut élu, à la majorité des suffrages, président de l'Académie de Saint-Luc pour la période ordinaire de trois années; on lui remit la décoration *pro merito*, attachée à ce titre.

La décision libérale de Léon XII était d'un bon augure pour l'érection du monument de Pie VII; mais une démarche personnelle du Pape eut une portée encore plus significative. Le Souverain

Pontife, désireux de voir le mausolée de son prédécesseur, annonça qu'il se rendrait à l'atelier du président de l'Académie. C'était en quelque sorte une approbation officielle. Le Saint-Père vint en effet, et l'on rapporte que, s'étant par hasard arrêté devant le bas-relief *les Ages de l'Amour*, il goûta la finesse ingénieuse de cette composition profane.

Ce bas-relief avait été modelé pendant la semaine sainte, en 1824. Durant plusieurs jours, les ateliers avaient été fermés, suivant l'usage, et l'artiste avait profité de cette circonstance pour reposer son esprit de ses grands travaux, en se donnant la distraction d'une création gracieuse. Il possédait depuis longtemps un gros bloc de Carrare dont il projetait de faire un vase, et *les Ages de l'Amour* furent destinés, dans le principe, à orner le contour de ce vase. La fameuse peinture d'Herculanum, *la Marchande d'Amours*, lui en avait donné la première idée; dans le bas-relief de Thorvaldsen, c'est Psyché qui remplit le rôle de la marchande, et elle distribue les Amours suivant l'âge de ceux qui viennent à elle. Cette charmante composition eut un immense succès et fut reproduite tant de fois, que le sculpteur n'eut pas toujours le loisir d'en surveiller d'assez près les différents exemplaires[1].

Malgré la visite de Léon XII, le monument de Pie VII demeura encore longtemps en main avant d'être achevé. Des difficultés matérielles en retardèrent d'ailleurs l'érection. En novembre 1830, l'artiste fut appelé pour examiner soigneusement l'emplacement; mais comme il avait ignoré que le cercueil du Pontife dût être déposé dans le mausolée, il avait fait un faux calcul de la profondeur[2], qui changeait toutes les conditions de la perspective. Ce n'est pas tout : la hauteur de l'arcade ayant été inexactement indiquée, toute l'économie des proportions par rapport à la figure

[1] Plus tard, il s'étonna lui-même de la grande différence qu'il trouva entre une des répétitions et le modèle primitif. Le premier marbre, qui est un bas-relief ordinaire, a été exécuté pour M. Labouchère. Cet Anglais se trouvait alors à Rome et pressait Thorvaldsen d'achever la statue de Vénus qu'il lui avait commandée.

[2] Il fallait en effet que la profondeur fût en rapport avec la longueur du cercueil.

principale allait se trouver détruite. Les efforts de l'artiste tendirent à rétablir l'équilibre général du monument, et, dans ce travail d'ajustement, il fut entraîné à ajouter deux nouvelles figures, deux anges placés à la droite et à la gauche du Pontife[1].

Il ne fallut rien moins que l'habileté du maître pour surmonter ces difficultés, et c'est ainsi qu'après bien des tracas, bien des traverses de toutes sortes, fut enfin érigé à Saint-Pierre de Rome, en 1831, le monument du pape Pie VII, commandé sept ans auparavant par le cardinal Consalvi.

[1] Thorvaldsen, qui tenait à ne pas laisser le monument incomplet, modela ces deux anges avec une promptitude incroyable, et mit provisoirement les plâtres à la place que devaient occuper les marbres. Ceux-ci ne furent achevés que quelque temps plus tard. (Thiele.)



CAVALIER DE LA FRISE *le Triomphe d'Alexandre.*

CHAPITRE SEPTIÈME.

Vives attaques à propos du tombeau d'Appiani. — Monuments du prince de Schwarzenberg et du duc de Leuchtenberg. — Le roi de Bavière à Rome. — La grande-duchesse Hélène. — Marie-Louise. — Buste de Napoléon. — Médailles dérobées à la collection de Thorvaldsen. — Voyage à Munich. — Bartolini.



GANYMÈDE.

L'histoire du mausolée de Pie VII nous a entraîné un peu loin, et nous devons revenir à l'époque où Thorvaldsen était encore dans le feu de l'exécution de ses grands ouvrages religieux, auxquels venaient s'ajouter tant d'autres travaux considérables. Nous avons vu comment il avait modelé le monument d'Appiani, qui fut inauguré à Milan.

Le comité de cette ville adressa au sculpteur [1] de chaleureux remercîments, accompagnés de deux exemplaires de la médaille

[1] Août 1826.

commémorative frappée à l'occasion de la cérémonie. Néanmoins, cette œuvre fut bientôt critiquée amèrement, et *l'Estensore di Milano*[1] fit paraître un article empreint d'une telle malveillance que les amis de l'artiste s'empressèrent de lui écrire des lettres de félicitation. Parmi les témoignages de sympathie qui, à cette occasion, arrivaient de tous côtés, nous devons une mention spéciale à celui du bottier Anselmo Ronghetti, auquel Thorvaldsen se montra très-sensible. Cet homme, habile dans son métier, était fort épris de sculpture, et dès l'année 1819 il s'était trouvé en rapport avec le maître. Celui-ci, tenant en grande estime tout artisan qui excelle dans son état, faisait beaucoup de cas du maestro bottier, dont il parlait souvent, et qu'il considérait comme un ami. Il lui avait laissé les moules de ses pieds, et le marchand n'oubliait pas d'expédier de temps en temps quelque nouveau chef-d'œuvre de sa façon.

Ronghetti écrivait plusieurs fois par an à l'artiste, et il ne manqua pas de le faire à l'occasion du monument d'Appiani; il envoya en même temps une paire de bottes d'un nouveau style, dites *ronghettines*, qui furent accueillies avec le plus grand plaisir. La réponse encadrée de Thorvaldsen fut appendue dans la boutique, et le sculpteur ayant fait don à Ronghetti d'un buste de lord Byron, ce buste fut placé dans le magasin, en regard d'un ouvrage de Marchetti[2].

[1] 3 septembre.

[2] Ronghetti avait un profond sentiment de la dignité personnelle, ainsi que toutes ses lettres en font foi; comme la plupart des Italiens, il ne manquait pas de finesse, et il avait une haute idée de sa propre valeur. Un jour un dandy parisien, se trouvant dans la nécessité de renouveler sa chaussure à Milan, se présenta dans la boutique et commit l'imprudence d'exprimer tout haut son regret d'en être réduit à une pareille extrémité. Le bottier sentit le rouge lui monter au front; il dissimula néanmoins le ressentiment qu'il éprouvait d'une telle blessure faite à son amour-propre, et dit humblement que, dans la crainte de ne pas réussir du premier coup, il n'exécuterait d'abord qu'une des deux bottes, d'après laquelle, corrigée au besoin, serait faite la seconde. La première fut une véritable merveille en son genre, et elle combla tellement de joie le dandy, qu'il accourut pour en exprimer sa satisfaction. « Monsieur fera faire la seconde à Paris, » lui répondit d'un ton dédaigneux le bottier, qui tenait sa vengeance.

Thorvaldsen se plaisait à raconter cette anecdote, qui peint si bien le caractère de Ronghetti.

Parmi les admirateurs passionnés de Thorvaldsen, se trouvait à Rome une très-célèbre improvisatrice, nommée Rosa Taddei. On sait combien les Italiens aiment ces *Académies poétiques*, dans lesquelles s'exerce le talent de faconde d'orateurs de profession, *de omni re scibili et quibusdam aliis*. Le sculpteur prenait aussi goût à ce spectacle, et Rosa Taddei l'ayant un soir prié d'assister à la réunion, tira précisément de l'urne, comme sujet d'improvisation, les *progrès de la sculpture*. L'artiste devint en quelque sorte la cible de l'éloquence de cette femme. Tout alla bien jusqu'au moment où elle lui donna par inadvertance le nom de *fils de Dieu* (un figlio di Dio); alors la rumeur fut grande dans l'assistance scandalisée, et l'orateur féminin eut besoin de toute sa présence d'esprit pour se tirer de ce mauvais pas. Rosa Taddei y parvint cependant, et, à la satisfaction générale, termina son pompeux discours par cette conclusion : « Si c'est en Danemark que Thorvaldsen est né à la vie, c'est en Italie qu'il est né à l'art! » lieu commun qui eut un grand succès.

Tandis que Thorvaldsen exécutait ses grands ouvrages religieux, ses travaux pour l'Allemagne exigèrent également de lui une constante attention.

Le monument du prince de Schwarzenberg ne fut jamais exécuté, néanmoins les études auxquelles il donna lieu produisirent une œuvre intéressante : c'est un grand lion, qui devait être placé devant le piédestal de la statue. Lorsqu'il fit le lion de Lucerne, l'artiste n'avait pas eu de modèle vivant; il fut plus heureux pour cette nouvelle composition, car à cette époque il y avait à Rome, dans une ménagerie, un lion de haute stature et très-beau de formes, que l'artiste alla souvent étudier[1].

Quant au monument du duc de Leuchtenberg, des difficultés de toute nature en retardèrent longtemps l'achèvement.

La duchesse[2], veuve du prince Eugène de Beauharnais (ex-vice-roi d'Italie et mort duc de Leuchtenberg), avait chargé M. Léon de

[1] Le modèle en plâtre fut terminé en 1825 et plus tard exécuté en marbre. Ce marbre, le seul qui existe, figure au Musée de Copenhague.

[2] La duchesse était sœur du prince Louis de Bavière.

Klenze, architecte intendant des bâtiments du roi de Bavière, de composer le projet du mausolée qu'elle voulait élever à la mémoire de son époux dans l'église de Saint-Michel de Munich. L'architecte fit non-seulement le plan général, mais il exécuta le dessin même du motif de sculpture, et, avec l'approbation de la duchesse, dès le 24 avril 1824 il l'adressait à Thorvaldsen.

Bien qu'il ne convînt guère à l'artiste d'accepter un plan aussi strictement tracé, il se chargea volontiers d'exécuter un monument élevé à la mémoire d'un prince qui, par la noblesse de son caractère et la droiture de ses sentiments, est demeuré l'un des plus beaux types d'honneur que l'histoire nous ait laissés.

Le sculpteur déclara qu'il exécuterait lui-même la figure principale, tandis que le reste du travail serait confié à Tenerani; mais il demanda en même temps quelques modifications aux dessins de M. de Klenze[1]. Après une correspondance assez laborieuse, on parut enfin s'être mis d'accord; l'artiste demeura ensuite si longtemps sans donner aucune nouvelle de ce travail et sans même répondre aux lettres les plus pressantes, qu'on dut croire qu'il négligeait complétement de s'en occuper.

Le prince Louis, devenu roi de Bavière, eut occasion d'écrire à cette époque à Thorvaldsen. Il lui recommandait un jeune artiste de Munich, nommé Schwanthaler, qui depuis s'est fait une belle réputation[2]. En post-scriptum il ajoutait : « Je vous demande en grâce de prendre soin du monument de mon défunt beau-frère. Bien des amitiés à la bonne Buti. Mille saluti à loro, anche al bravo Tenerani belle cose della parte mia. »

Ces instances ne purent décider Thorvaldsen à laisser de côté la statue de Poniatowski, à laquelle il travaillait alors. Néanmoins,

[1] Il y a lieu de penser que tout se serait assez facilement arrangé entre l'architecte et le sculpteur, si une troisième personne n'avait été chargée par la duchesse d'aller trouver Thorvaldsen à Rome.

M. de Klenze et l'artiste virent avec déplaisir cette intervention, et eussent préféré se concerter directement. De cette ingérence d'un tiers résultèrent des tiraillements et des lenteurs. (V. Thiele.)

[2] Le prince désirait vivement que Schwanthaler entrât dans l'atelier du maître en qualité d'élève, et « afin qu'il le devînt réellement. » C'est à cet artiste qu'on doit la statue colossale de la *Bavaria*.

en attendant que le maître prît en main la figure principale, pour laquelle on lui avait envoyé un masque du duc de Leuchtenberg, Tenerani exécutait les autres parties de l'œuvre. Mais la duchesse, qui n'en avait aucune nouvelle, finit par écrire elle-même à la date du 26 décembre 1826 : « Au bout de près de trois années, pendant lesquelles vous n'avez pas songé à vous occuper du mausolée, je comprends l'impossibilité où vous êtes de remplir les clauses stipulées dans le contrat, et c'est avec un vif chagrin que je renonce à l'idée de voir le monument élevé par votre main. »

Malgré le silence gardé par Thorvaldsen, l'artiste avait à cette époque commencé à s'occuper lui-même de la figure principale, et il l'avança si rapidement que l'achèvement de l'œuvre ne dépendit plus que de Tenerani, qui était parti en voyage[1]. Thorvaldsen, qui avait pourtant de grands égards pour son élève favori, perdit patience et pénétra dans l'atelier du sculpteur absent. Une fois entré, il ne put se défendre de mettre la main à l'œuvre, et en peu de temps il l'eut achevée.

Tenerani était alors un artiste indépendant, travaillant dans son propre atelier. Lorsqu'il revint, il témoigna un vif mécontentement de cet empiétement sur ses droits, et quelques personnes malveillantes ayant alimenté ce dissentiment, Thorvaldsen reçut[2] une sommation d'avoir à choisir un arbitre. Un procès s'engagea bientôt; il dura près de deux ans, et se dénoua enfin devant les tribunaux romains par une transaction judiciaire[3].

A cette époque, le monument du duc de Leuchtenberg était arrivé à Munich, où le sculpteur se rendit un peu plus tard pour en surveiller l'installation.

[1] En septembre 1827, l'artiste fit savoir qu'il désirait recevoir le second versement stipulé. L'agent de la duchesse à Rome écrivit aussitôt à Munich, où cette bonne nouvelle causa une grande surprise. On fut cependant assez inquiet, car, tandis que Thorvaldsen avait travaillé sans donner signe de vie, il y avait lieu de craindre qu'il ne se fût écarté du plan convenu. La duchesse écrivit de nouveau, mais il est douteux qu'il fût encore temps à cette époque de tenir compte de ses recommandations. (Thiele.)

[2] Le 18 novembre 1827.

[3] La transaction est du 29 octobre 1829. Thorvaldsen paya le même jour 4,000 écus à Tenerani contre la décharge de toute réclamation. (Thiele.)

Les travaux officiels pour lesquels les artistes sont retenus dans un cadre tracé d'avance sont rarement ceux qu'ils exécutent avec le plus d'amour, quel que puisse être l'intérêt du sujet. Dès que Thorvaldsen se sent moins entravé par ses engagements, il s'empresse de revenir aux ouvrages de son choix, qui deviennent un délassement pour son esprit. C'est ainsi qu'en 1828 il commence une série de bas-reliefs connus sous le nom de *Triomphes de l'Amour*, qui représentent le dieu vainqueur des quatre éléments : la terre, l'air, l'eau et le feu. Ces compositions forment un gracieux ensemble qui a été plusieurs fois répété en marbre.

Les violentes attaques auxquelles le monument d'Appiani a donné lieu n'empêchent pas la ville de Pise de s'adresser à Thorvaldsen lorsqu'elle veut élever, dans le Campo santo, un mausolée à la mémoire d'Andrea Vacca Berlinghieri, célèbre oculiste qu'elle avait perdu depuis peu.

Thorvaldsen n'a pas encore reçu la commande que déjà le bruit s'en est répandu, et que la jalousie des sculpteurs italiens se réveille de nouveau et avec plus d'intensité. Cette fois de véritables menaces lui sont adressées, et on le somme d'avoir à renoncer à ce travail au profit de quelque artiste indigène; mais il ne se laisse pas intimider par de pareils procédés, et quand la commande officielle lui est faite, il n'en met que plus d'empressement à l'accepter. Une lettre d'un de ses amis, le chevalier Antonio Piccolomini Bellarti, de Sienne, datée du 6 mars 1827, l'avait informé du succès de la souscription ouverte pour subvenir aux frais du monument. L'artiste convient de prendre pour sujet de son bas-relief *Tobie rendant la vue à son père*[1]. Cet ouvrage fut rapidement modelé[2],

[1] Thorvaldsen avait demandé 2,000 écus pour l'exécution d'un bas-relief et d'un médaillon. Le président du comité répondit, le 6 juillet 1826, « qu'il serait reconnaissant à l'artiste de vouloir bien réduire le prix, non pas que, eu égard à sa grande réputation, on ne dût reconnaître qu'il avait usé de beaucoup de discrétion, mais parce que les ressources dont on pouvait disposer étaient insuffisantes pour y faire face. »

Thorvaldsen entra de bonne grâce dans les vues du comité, et, suivant ses habitudes désintéressées, réduisit de moitié le chiffre de sa demande.

[2] Dès le mois d'août 1828 les plâtres furent envoyés à Pise, et les marbres furent terminés un an après.

et le médaillon fut exécuté d'après un portrait peint par la veuve elle-même de Vacca.

L'érection du mausolée donna lieu à une polémique très-acerbe dans les petites feuilles de la Toscane. Thorvaldsen s'inquiéta peu de ces critiques malveillantes; ce qui troublait le plus son repos, c'étaient ses fonctions de président de l'Académie de Saint-Luc. Chaque jour les jalousies auxquelles il était en butte lui attiraient quelque nouveau déplaisir; aussi vit-il arriver avec joie l'année 1828, époque à laquelle il allait, suivant le règlement, se démettre de cette charge, que du reste il ne se piquait pas de remplir avec zèle.

Ce fut donc avec une complète satisfaction qu'il prononça son discours de retraite, dans la séance solennelle du 26 décembre. Il fut le même jour élu à l'unanimité vice-président de la classe de sculpture; mais peu lui importait ce nouvel honneur, car à partir de ce jour, allégé du fardeau présidentiel, il ne se rendit plus à l'Académie. On lui signifia de véritables remontrances à ce sujet, lui déclarant que son absence prolongée n'était pas *suffisamment canonique* (non bastantemente canonica); ces remontrances ne produisirent aucun effet, et l'artiste, au contraire, ne songea qu'à s'affranchir entièrement de liens devenus insupportables à ses yeux. Il essaya même de faire accepter sa démission des fonctions de professeur; mais il fallut céder aux instances de l'Académie, qui par lettre officielle[1] le pria de conserver son titre au moins quelque temps encore.

Le roi de Bavière avait acheté la villa de Malte à Rome. Il vint y demeurer au commencement de l'année 1829, désirant passer encore quelque temps au milieu d'artistes et d'amis dans cette ville qui lui était si chère. Il se trouva tout à fait voisin de Thorvaldsen, et la dignité royale ne l'empêcha pas de reprendre ses anciennes habitudes de familiarité bienveillante.

Dès les premiers jours de son arrivée à Rome, il se rend à la fameuse *osteria* de *Ripa di Grande*, en compagnie de Joseph Koch,

[1] 11 septembre 1831.

de Catel, de Thorvaldsen et de quelques autres artistes, et il s'assied à son ancienne place, marquée d'une fausse baïoque clouée sur la table. Le repas est d'une grande gaieté; on parle, on discute sur toutes choses, et la politique même n'est pas interdite, car on assure que dans un moment d'extrême belle humeur, tous les convives se trouvent debout sur la table, choquant leurs verres et criant à tue-tête : « A bas dom Miguel[1] ! »

Quelques jours après, le roi va surprendre Thorvaldsen dans son atelier, et, sans que le sculpteur s'y attende, il lui passe autour du cou la croix de commandeur de la couronne de Bavière, en disant : « C'est sur le champ de bataille qu'on honore le soldat; c'est à la place même où il a fait tant de grandes choses que l'artiste doit également recevoir la récompense de son mérite. »

Le prince venait souvent ainsi visiter le sculpteur; plus d'une fois Thorvaldsen, travaillant près de sa fenêtre ouverte, dans la casa Buti, s'entendit interpeller par un passant qui l'invitait à dîner, et cette personne arrêtée sous la fenêtre de l'artiste était le roi de Bavière[2].

Un autre personnage de haut rang était à Rome en même temps que ce monarque, mais avec infiniment plus d'apparat; c'était la grande-duchesse Hélène de Russie. Il y avait chaque soir fête à son palais; là toute la haute société venait faire cortége à cette princesse, d'une éclatante beauté, dont Thorvaldsen fut chargé de modeler le buste. L'artiste reçut à cette occasion la visite de la grande-duchesse, et composa une œuvre qui lui valut d'unanimes éloges.

Un fait sans précédent dans la vie du sculpteur, c'est qu'il refusa, cette année-là, une commande. L'archiduchesse Marie-Louise, veuve de l'empereur Napoléon Ier, avait perdu son second époux, le comte de Neipperg, et elle voulait lui élever un mausolée

[1] On sait que le duc de Leuchtenberg, fils d'Eugène de Beauharnais et neveu du roi Louis, épousa doña Maria, fille de dom Pedro. Cette princesse devint reine de Portugal quand son oncle dom Miguel perdit le trône qu'il avait usurpé.

[2] Thiele.

dans l'église de Saint-Louis, à Parme. Elle fit prier Thorvaldsen de se charger du travail, mais l'artiste déclina cet honneur.

Par un concours de circonstances assez singulier, presque au même temps, il accepta d'un Écossais, M. Alexandre Murray, la commande d'un buste colossal de Napoléon I[er]. Thorvaldsen, qui n'avait jamais eu occasion de voir l'Empereur, s'entoura des documents nécessaires, statues, médailles, gravures, et il réussit à faire une œuvre sévère, qui a moins le caractère d'un portrait que celui d'une apothéose. Le buste est supporté par un aigle aux ailes éployées. L'artiste avait pu trouver cette disposition dans plusieurs bustes d'empereurs romains.

Admirateur fervent de l'antiquité, Thorvaldsen était aussi ardent collectionneur d'objets d'art anciens : vases, pierres gravées, statuettes, camées, médailles. Ces collections, qui sont aujourd'hui renfermées dans son musée à Copenhague, y remplissent plusieurs salles du premier étage. A l'époque dont nous nous occupons en ce moment, des travaux de réparation étant devenus nécessaires dans la maison qu'il habitait, il jugea prudent de fermer tous les accès de son appartement, de telle sorte qu'on ne pouvait plus pénétrer chez lui que par le logement de la signora Buti. Cependant, il s'aperçut un jour qu'un nombre important de médailles lui avait été dérobé. Le désespoir du collectionneur fut tel que la colère lui fit perdre toute mesure, et qu'il commit l'imprudence de laisser planer des soupçons sur d'honnêtes gens dont il était entouré. Une instruction judiciaire devint nécessaire et amena bientôt la certitude que l'auteur du vol était un misérable auquel avait été donné le soin de tenir les livres de comptes de l'artiste[1].

Dès que Thorvaldsen eut l'espoir de retrouver ses médailles, sa colère s'apaisa ; il revint aux sentiments de douceur qui étaient le fond de sa nature, et fit lui-même des démarches pour arrêter les poursuites, ne voulant pas perdre le coupable. A quelque temps de là, il reçut par la fenêtre un petit sac qui vint tomber au milieu de la chambre et qui contenait une partie des objets dérobés. Quant

[1] Thiele.

à l'auteur du méfait, il disparut de Rome. On fit toutes les recherches possibles chez les marchands pour retrouver ce qui n'avait pas été restitué, mais ce fut sans succès, et Thorvaldsen en eut d'autant plus de regret que la plupart des pièces définitivement perdues appartenaient à son ami le professeur Bröndsted, qui les avait déposées chez lui.

Cet incident, sans importance en lui-même, produisit pourtant une fâcheuse impression sur l'esprit de l'artiste, auquel il inspira, comme nous aurons occasion de le voir plus tard, une défiance exagérée des hommes.

Appelé à Munich par le désir de surveiller lui-même les derniers arrangements d'installation qui devaient précéder l'inauguration du monument du duc de Leuchtenberg, Thorvaldsen quitta Rome le 22 janvier 1830. Il partit en compagnie du comte de Vash, ambassadeur du roi de Prusse à la cour de Naples, et arriva le 14 février suivant dans la capitale de la Bavière. Malgré les modifications de détail que le sculpteur s'était permis d'apporter au projet primitif, la duchesse avait été tellement satisfaite de l'ensemble de l'œuvre, qu'elle l'avait déjà fait reproduire en lithographie, pour en distribuer les épreuves à tous les membres de sa famille.

A peine arrivé, l'artiste se présenta au palais. Bien que le roi fût malade et retenu au lit depuis plusieurs jours, Thorvaldsen fut introduit tout de suite dans la chambre à coucher du prince, auquel on ménagea cette surprise. « Est-ce que je rêve? s'écria-t-il en le voyant. Suis-je bien éveillé? Thorvaldsen à Munich! » Ce fut une effusion de joie, et pendant plusieurs semaines la cour et la ville furent en fête pour recevoir cet ami sur lequel on n'avait pas compté.

L'inauguration du mausolée du duc de Leuchtenberg devait avoir lieu le 20 février, veille de l'anniversaire de la mort du prince [1]. Mais le sculpteur ayant trouvé nécessaire d'apporter quelques changements à la partie architecturale, pour que le monument se présentât sous un meilleur aspect dans l'emplacement de l'église de

[1] Michaud dit que le prince Eugène est mort le 26 février. C'est une erreur. Voir au Catalogue l'inscription que porte le mausolée.

Saint-Michel qui lui était réservé, demanda que la cérémonie fût retardée. D'après son désir, elle fut remise au 12 mars suivant.

Le mausolée découvert fut bientôt en butte à quelques critiques peu bienveillantes ; en revanche il obtint les suffrages du plus grand nombre. Aucun juge de bonne foi ne contestera la beauté de la statue, non plus que l'exécution remarquable du groupe des deux génies, au marbre duquel Thorvaldsen avait lui-même donné la dernière main.

Peu de temps après la révolution qui mit fin au gouvernement de la Restauration, l'artiste qui avait composé le triomphe d'Alexandre et le monument du prince Eugène de Beauharnais reçut une distinction flatteuse entre toutes, que nous sommes heureux d'avoir à mentionner. L'ambassadeur de France à Rome lui annonça qu'il venait d'être nommé officier de la Légion d'honneur [1]. « Cette distinction, écrit-il au sculpteur, n'est qu'une justice rendue au génie dont le ciseau, parmi tant de chefs-d'œuvre, nous a reproduit et le triomphe du plus grand des conquérants dont l'histoire fasse mention, et les traits d'un guerrier célèbre que la France, dans ses temps de malheur, n'avait adopté que pour en porter immédiatement le deuil. Cette statue du héros servira de palladium à la ville dont elle fait le plus noble ornement, et votre nom, sortant de la sphère dans laquelle vous vouliez le tenir enchaîné, se mêlera à ces hauts faits qui émeuvent aujourd'hui tous les cœurs et tiennent le monde entier suspendu entre l'admiration et la crainte. »

Ce doit être vers l'époque de son voyage en Bavière que Thorvaldsen eut à Florence une entrevue singulière avec Bartolini. Depuis longtemps déjà il avait eu occasion de connaître personnellement le célèbre sculpteur italien, dont la vie a été une lutte de tous les instants : lutte terrible contre la misère, jusqu'au jour où son beau talent fut enfin reconnu, et lutte non moins opiniâtre contre les persécutions incessantes de l'envie, lorsqu'il eut conquis sa grande position dans les arts.

Lorenzo Bartolini avait d'ailleurs une âme trempée à toute

[1] 1er mai 1831.

épreuve, et le combat n'était point fait pour l'effrayer; son esprit indépendant n'avait nul souci de plaire, et son caractère se ressentait de ces habitudes presque batailleuses que les circonstances semblaient lui avoir imposées.

Il avait appris que Thorvaldsen était à Florence, et il s'attendait à recevoir une de ses premières visites. Cependant l'artiste danois ayant tardé quelques jours à se présenter dans l'atelier de Bartolini, l'Italien considéra ce peu d'empressement comme une marque d'indifférence et comme un oubli des égards qu'on se doit entre confrères de grande renommée. Il en fut froissé à tel point qu'il enjoignit à ses élèves, dans le cas où Thorvaldsen se déciderait enfin à paraître, de lui déclarer qu'il était absent. Celui-ci vint en effet; on lui dit que le maître était sorti. Il insista et donna son nom; la réponse fut la même. « Mais il n'est pas possible que monsieur Bartolini ne soit pas chez lui pour moi! Veuillez donc lui dire que c'est le chevalier Thorvaldsen qui le demande. »

Bartolini se tenait dans un petit atelier placé à l'extrémité de la grande salle dans laquelle travaillaient ses élèves, et il entendait parfaitement le colloque. Irrité de l'insistance de celui dont il croyait avoir à se plaindre, il entr'ouvrit sa porte, et passant la tête : « Non, monsieur, je n'y suis pas pour vous! » lui cria-t-il; et il referma la porte [1].

L'artiste, qui avait coutume d'être reçu avec tant d'empressement et tant d'égards partout où il se présentait, se retira stupéfait de cette scène étrange, qui lui apparut comme une inexplicable excentricité et dont il ne sut peut-être jamais la cause.

[1] Cette anecdote nous a été rapportée par M. Daniel Ramée, qui la tenait directement de Bartolini, avec lequel il se trouva assez longtemps à Florence dans les rapports d'une complète intimité.



L'AMOUR RANIMANT PSYCHÉ.

CHAPITRE HUITIÈME.

Horace Vernet. — Mendelssohn. — Troubles à Rome. — L'atelier et le jardin de Thorvaldsen. — La société romaine. — L'histoire de l'Amour. — Monument de Byron. — Walter Scott. — *Adonis*. — La statue de Maximilien Ier. — Monuments de Gutenberg et de Schiller. — Départ de Vernet. — Le choléra. — Thorvaldsen retourne en Danemark.



LA PETITE DANSEUSE.

Dès le 25 mars 1830, Thorvaldsen était revenu de son voyage en Bavière. Les événements qui se produisirent en France peu de temps après causèrent une profonde émotion en Italie et surtout à Rome. A peine la nouvelle du changement de gouvernement y était-elle parvenue que l'ambassadeur français quitta cette ville et se rendit à Naples. Dans les premiers mois qui suivirent son départ, Horace Vernet, alors directeur de l'école française, et resté seul représentant officiel de la France près du Saint-Siége, se trouva investi par les circonstances de fonctions diplomatiques. Il s'acquitta de cette mission délicate avec l'intelligence et l'énergie qu'on lui a connues, et l'attitude qu'il sut prendre préserva les intérêts français, qui auraient pu se trouver sérieusement compromis.

Horace Vernet et Thorvaldsen étaient grands amis : l'un faisait

beaucoup de cas du talent de l'artiste danois; l'autre professait une admiration passionnée pour le peintre, et il ne nous paraît pas douteux que la conduite de Vernet à cette époque n'ait contribué à augmenter encore l'enthousiasme du sculpteur. Malgré la différence de tempérament des deux grands artistes, ils restèrent toujours liés par une sincère et réciproque estime.

La situation était vraiment difficile pour Horace Vernet[1]. Les idées nouvelles avaient pénétré dans les États pontificaux, et il se trouvait des esprits assez prévenus pour vouloir rendre responsables de leurs progrès les Français qui résidaient à Rome. Les pamphlets les plus hostiles couraient à ce sujet, et les lettres anonymes pleuvaient chez le directeur de l'école. Il n'était point homme à s'intimider de ces menaces; au nom de la France il alla trouver le cardinal Albani, et le pria de vouloir bien prendre des mesures pour faire cesser une telle importunité.

Le compositeur F. Mendelssohn, le charmant esprit auquel nous devons de si suaves mélodies, était alors à Rome. Une de ses lettres[2], datée du 1er mars 1831, montre que cet état d'agitation se prolongea encore quelque temps.

« Les plus à plaindre au milieu de toutes ces histoires, dit-il, ce sont les dames Vernet, qui se trouvent dans une situation fâcheuse. La haine de toute la population est tournée assez singulièrement contre les pensionnaires de l'école française; on prétend qu'à eux seuls ils pourraient facilement mener à bout une révolution. On a envoyé à Horace Vernet plusieurs lettres anonymes pleines de menaces; il a même trouvé dernièrement devant son atelier un Transtévérin armé, qui a pris la fuite en voyant qu'il allait chercher son fusil; et comme maintenant à la villa ces dames sont toutes seules, cette position est des plus pénibles pour cette famille. »

Si les Français étaient plus particulièrement menacés, tous les

[1] Voir à ce propos l'intéressante publication de M. A. Durande sur *Joseph, Carle et Horace Vernet*. Paris, Hetzel.

[2] Les lettres de Mendelssohn, lettres pleines de verve, de jeunesse, d'enthousiasme, ont été publiées récemment en Allemagne; elles ont été traduites en français par M. A. Rolland. Paris, Hetzel.

étrangers se trouvaient inquiétés à Rome, et il circulait les bruits les plus alarmants sur les dispositions de la populace à leur égard[1]. Thorvaldsen, dont les succès avaient suscité de nombreuses jalousies, pouvait plus qu'aucun autre avoir des craintes fondées; c'était l'opinion des jeunes artistes danois, qui lui proposèrent de former une garde autour de lui pour protéger ses ouvrages et ses collections. Il accueillit d'abord ce témoignage de dévouement de ses compatriotes; mais lorsque les troubles parurent prendre un caractère plus grave, il ne voulut plus l'accepter. « Ce serait payer trop cher, dit-il, la défense de ma personne ou de mes statues que d'exposer l'un de vous à se faire tuer. Si l'on n'en veut qu'à mon argent, c'est fort bien, je m'efforcerai de le remplacer; si c'est à ma vie, qu'on la prenne aussi. Ne faudra-t-il pas la donner un jour? »

Malgré la fermeté de ce langage, Thorvaldsen était d'humeur trop pacifique pour se plaire dans une vie agitée. Dès cette époque il ne se trouve plus chez lui à Rome, et il songe sérieusement à changer de résidence; cette résolution semble ressortir de plusieurs lettres conservées dans ses papiers, par lesquelles ses amis l'engagent à se rendre de Rome à Marseille, pour venir par Paris les rejoindre à Londres, où ils se dirigent de leur côté.

En Bavière on eut sans doute quelque soupçon de ces projets,

[1] Thorvaldsen eut sa part de tourments dans ces agitations. Un jour il fut très-surpris de voir arriver chez lui l'exécuteur testamentaire du cardinal Consalvi; celui-ci l'invitait à venir toucher sur l'heure les 12,000 écus encore dus pour le monument de Pie VII. Le sculpteur fit observer que, son travail n'étant pas complétement achevé, le moment du payement n'était pas venu; mais la personne insista, et le pria de monter sans plus tarder dans la voiture qui l'attendait à la porte. Il y avait des troubles dans la ville, et les directeurs du mont-de-piété craignaient une attaque de la populace contre leur caisse, où l'on sait que la somme avait été déposée par le cardinal Consalvi; on voulait que l'artiste touchât immédiatement les 12,000 écus, ou qu'il les y laissât à ses risques et périls. Il choisit la première alternative, mais il se trouva ensuite fort inquiet, avec ses sacs d'argent dans sa voiture. Chez M. Torlonia, où il se rendit pour demander qu'on en acceptât le dépôt, la plus grande agitation régnait; la cour était remplie de gendarmes, on redoutait à chaque instant une attaque, et il fut assez cavalièrement congédié par les commis. Cependant, grâce à l'obligeante intervention de madame Torlonia, il put se débarrasser de son incommode fardeau. (Thiele.)

car le roi Louis s'efforça d'appeler le sculpteur à Munich; il lui offrait de le nommer professeur à l'Académie de cette ville et conseiller d'État en service extraordinaire.

Ces instances ne décidèrent pourtant pas l'artiste à prendre un parti définitif. L'agitation s'étant calmée, les fêtes recommencèrent avec plus d'entrain que jamais. Thorvaldsen avait toujours aimé à se rendre le soir dans les réunions, où il était surtout attiré par le plaisir d'y rencontrer des femmes jolies et élégantes; il paraît qu'à Rome on en comptait alors un assez grand nombre. Horace Vernet charmait toute la société romaine; on a conservé le souvenir de sa direction, qui a fait époque dans les fastes de l'école française. Mendelssohn, le jeune et ardent artiste qui vivait dans l'intimité des deux illustres maîtres, était également de toutes les réunions; c'est même dans une de ces fêtes qu'il les avait l'un et l'autre rencontrés pour la première fois.

« A mon premier bal chez Torlonia, écrit-il, ne connaissant aucune dame, je me tenais debout, examinant le monde et ne dansant pas. Tout à coup je sens quelqu'un me frapper sur l'épaule, et en même temps une voix inconnue me dit : « Vous admirez donc aussi la belle Anglaise? » Quel ne fut pas mon étonnement, lorsqu'en me retournant je me trouvai face à face avec le conseiller d'État Thorvaldsen, qui, debout à la porte du salon, ne se lassait pas d'admirer cette délicieuse créature. A peine m'avait-il adressé sa question, que j'entends derrière nous un grand bruit de paroles : « Mais où est-elle donc, cette petite Anglaise? Ma femme m'a envoyé pour la regarder, *per Bacco!* » Celui qui parlait ainsi était un petit Français fluet, aux cheveux gris et hérissés; à sa boutonnière brillait le ruban de la Légion d'honneur. Je reconnus de suite en lui Horace Vernet. Il engagea aussitôt avec Thorvaldsen une conversation très-sérieuse et très-savante au sujet de cette beauté, et ce qui me charma surtout, ce fut de voir la jeune fille tant admirée par ces deux vieux maîtres[1], qui ne se lassaient pas de la contem-

[1] Mendelssohn parle en jeune homme lorsqu'il appelle Vernet et Thorvaldsen *ces deux vieux maîtres*. En fait le peintre avait à peine quarante ans, et le sculpteur, qui n'en avait pas encore soixante, était dans toute sa verdeur.

pler, continuer à danser, sans se douter de rien, avec la plus adorable naïveté. Thorvaldsen et Vernet se firent présenter aux parents de la jeune Anglaise, et ne s'inquiétèrent plus de moi ; de sorte que je ne pus rien leur dire ce jour-là. Mais quelques jours après, je fus invité chez mes bons Anglais de Venise, qui voulaient, disaient-ils, me présenter à quelques-uns de leurs amis. Or, ces amis étaient précisément Vernet et Thorvaldsen, ce dont je fus enchanté. »

Les deux maîtres, qui se retrouvaient chaque soir dans le monde, se visitaient souvent aussi dans leurs ateliers. Mendelssohn les voyait assidûment ; c'est ainsi qu'il décrit l'atelier du peintre, ami du sculpteur : « Dans des allées d'arbres toujours verts, qui maintenant, au moment des fleurs, exhalent un parfum exquis, au milieu des massifs du jardin Médicis, il y a une petite maison où l'on fait toujours un bruit quelconque qui s'entend de loin : des cris ou des querelles, ou bien un air joué sur la trompette, ou bien des aboiements de chiens ; c'est là qu'est l'atelier. Le plus beau désordre y règne partout. Des fusils, un cor de chasse, un requin, des palettes, une couple de lièvres tués à la chasse ou de lapins morts ; partout sur les murs des tableaux achevés ou à moitié faits. L'*Inauguration de la cocarde tricolore*, des portraits commencés de Thorvaldsen, Eynard, Latour-Maubourg, quelques chevaux, l'esquisse et les études de la *Judith*, le portrait du Pape, des têtes de Mores, des pifferari, des soldats pontificaux, votre humble serviteur, Caïn et Abel, enfin l'atelier lui-même, tout cela est appendu dans l'atelier. »

On respirait un air plus calme au pied des terrasses du palais Barberini. Combien de visiteurs de tous les pays ont tour à tour passé dans les ateliers du sculpteur, se sont promenés dans ce petit jardin tout parfumé de la douce senteur des lauriers-roses, sous cette treille verte coupée par la teinte brune des grands vases de fleurs, tandis que des tortues familières se traînaient paisiblement dans les allées et les plates-bandes !

« Thorvaldsen, dit un visiteur, demeure à Rome sur le mont Pincio, rue Sixtine, au palazzo Tomati. Le premier étage est consacré à son habitation ; l'atelier est plus haut ; on y parvient

par un escalier étroit. Lorsque vous frappez à la porte, c'est le grand statuaire qui vient vous ouvrir lui-même, à l'exemple du Poussin. La simplicité de son ameublement est tout à fait primitive, mais une foule de belles peintures ornent les murs de ses appartements. Là sont des bibliothèques remplies de livres, des vases rares, des collections de médailles, de pierres. Vous apercevez partout de charmantes gravures, des esquisses, des portraits de princes et d'artistes. Un jardin précède la maison, et l'on y descend de l'atelier même. Les mauves, les fleurs rouges, l'aloès, les roses sauvages, enveloppent çà et là quelques blocs de marbre.

» Thorvaldsen se fait remarquer par sa grande activité, par la vive attention qu'il donne à tous les objets dont il s'occupe. Vous suivez l'idée dans son travail avec une aisance extrême. Sa conversation, lorsque son travail n'est qu'une simple exécution, est facile, enjouée, en même temps que remplie d'esprit et de finesse. Personne parmi les artistes ne porte plus de dévouement et d'intérêt à ceux qui commencent avec zèle la carrière. Thorvaldsen est une des plus grandes existences qui aient acquis leur droit de cité dans le monde artistique. L'art lui a donné le rang le plus élevé, un rang que nul n'efface, même en Allemagne, dans ce pays des positions héréditaires. C'est incontestablement un esprit de premier ordre. Il joint à une énergie rare cette souplesse facile qui semble n'être le partage que des talents élégants. Il finit sa vie, commencée durement au milieu du peuple, dans les premiers rangs de la société, où sa personne inspire autant d'intérêt que de vénération [1]. »

On voyait souvent dans son jardin le sculpteur se promener d'un pas tranquille, l'air rêveur, et pétrissant un morceau d'argile; au premier abord, on aurait pu le prendre pour un homme oisif. Mais quelle activité sous ce calme apparent! et comme elle devait être bien organisée cette tête qui, sans efforts, menait de front tant de grands travaux, souvent si différents, profanes ou religieux, légers ou sévères!

Le travail le plus pénible pour l'artiste c'était sa correspondance :

[1] M. Fayot, dans le journal *l'Artiste*.

il lui en coûtait d'écrire, et il avait fini par prendre à cet égard une habitude flegmatique dont il ne se départait presque jamais. Quand il supposait qu'une lettre devait contenir quelque réclamation désagréable, il s'abstenait de la décacheter, et laissait accumuler sa correspondance pendant plusieurs mois, jusqu'à ce qu'un ami voulût bien se charger de la mettre en ordre et de répondre pour lui[1].

« Ma qualité de pianiste, dit encore Mendelssohn, me procure ici un plaisir particulier. Vous savez combien Thorvaldsen aime la musique. Il a dans son atelier un très-bon instrument, et le matin je lui joue de temps en temps quelque chose pendant qu'il travaille. Lorsque je vois le vieil artiste pétrir son argile brune, donner d'une main ferme et délicate le dernier coup à un bras ou à une draperie; lorsque je le vois créer ces œuvres impérissables qui feront l'admiration de la postérité, je me sens heureux de pouvoir lui être agréable. »

On sait que Thorvaldsen jouait lui-même de la flûte en véritable virtuose. A cette époque, il était en commerce intime avec l'Amour :

[1] Le plus souvent Thorvaldsen se bornait à signer. Sauf ses lettres en danois, la plupart de celles qui sont écrites en d'autres langues (français, allemand, italien) offrent donc peu d'intérêt en tant qu'autographes. Nous nous bornons, pour ce motif, à donner ces deux signatures :

B. Thorvaldsen

Alberto Thorvaldsen

Elles sont, la première surtout, d'une fermeté toute sculpturale. Dans l'une, il conserve le prénom familier de Bertel; dans l'autre, il a traduit son prénom en italien, Alberto.

Thorvaldsen ne détruisait jamais les lettres qu'il recevait; c'était sur le verso qu'il écrivait le brouillon de sa réponse, quand exceptionnellement il la faisait lui-même. Il couvrait aussi les feuillets blancs de croquis, d'esquisses, de projets. M. Thiele a retrouvé toutes ces pièces, si précieuses pour reconstituer l'histoire de l'artiste et de son œuvre, enfouies dans une cave sous des monceaux de décombres dans le palais Tomati, à Rome.

après avoir représenté le dieu dominateur de l'univers dans les quatre bas-reliefs dont nous avons parlé plus haut, il entreprit une série de compositions sur l'histoire du fils de Vénus, cette histoire si féconde en incidents et la plus variée que nous offre la fable antique. Ce n'était d'ailleurs pour lui qu'un divertissement. « Je vais m'occuper des petites affaires de l'Amour, disait-il alors; le malin enfant me tire les manches; il faut que je les secoue pour l'en faire sortir. »

Il était cependant trop peu érudit pour trouver de lui-même tous les sujets qu'il a représentés, et dont la plupart sont tirés des fragments les moins connus de l'Anthologie grecque. Mais il était aidé en cela par un ami, savant poëte (savant plus encore que poëte), du nom de Ricci, qui habitait à Rieti près de Rome. Ricci ayant eu le malheur de perdre sa femme, l'artiste s'était empressé de composer un monument pour le tombeau de cette dame dans l'église de Rieti. Le poëte lui fut extrêmement reconnaissant, et les bons rapports entre les deux amis devinrent encore plus intimes.

Ricci se livrait donc à des recherches qui étaient dans ses goûts, et fournissait au sculpteur, en vers italiens, les sujets de ses bas-reliefs. Il nourrissait même le projet de faire graver le travail de Thorvaldsen pour illustrer une histoire de l'Amour ainsi composée par lui d'après les vieux poëtes.

L'artiste prenait beaucoup de plaisir à ce passe-temps, et les productions suivaient les indications de Ricci avec une facilité si étonnante, que bientôt les exploits du fils de Vénus se trouvèrent réunis en une sorte d'épopée en relief [1].

Le buste de lord Byron, que Thorvaldsen avait modelé en 1817, avait été très-bien accueilli en Angleterre. Plusieurs années après la mort du poëte à Missolonghi, ses compatriotes songèrent à lui

[1] Tous ces petits sujets étaient moulés et modelés en septembre 1831. Thorvaldsen en continua la série l'année suivante, et Ricci fit paraître un volume intitulé *Anacreonte novissimo del commendatore Alberto Thorvaldsen in* XXX *bassorilievi anacreontici, tradotti dal Angelo Maria Ricci.* Roma, 1832, in-8°. Cet ouvrage, dédié au sculpteur et qui renferme trente planches gravées au trait d'après ses bas-reliefs, paraît avoir eu quelque succès. Ricci avait déjà publié en 1828 un recueil de poésies ayant pour titre *l'Anacreonte di Thorvaldsen.*

élever un monument : le comité formé dans ce but s'adressa au sculpteur. Comme tous les esprits libéraux de ce temps, l'artiste était philhellène; il se chargea donc volontiers de l'exécution du travail; Byron, dont la personne lui avait été peu sympathique, n'était plus alors pour lui que l'un des héros de l'indépendance de la Grèce.

En 1829, sir John Hobhouse, qui présidait le comité anglais, écrivait à Thorvaldsen à la date du 22 mai; en même temps qu'il le priait de vouloir bien entreprendre cette œuvre, il lui offrait la somme de mille livres sterling. On sait que les Anglais se montrent généreux lorsqu'ils veulent élever un monument à la mémoire de quelqu'une de leurs illustrations. Thorvaldsen, de son côté, a toujours été plus soucieux de l'honneur que du profit qu'il pouvait tirer de ses ouvrages. Bien qu'il gagnât l'argent facilement, il était économe par simplicité de mœurs, en même temps que très-large dans sa manière de traiter; il serait facile d'en donner des preuves nombreuses.

Le sculpteur répondit donc que la somme offerte lui permettrait d'exécuter non-seulement la statue, mais aussi un bas-relief pour le piédestal. Le comité s'en rapporta entièrement à lui pour la composition du monument; il demanda seulement un dessin pour le soumettre aux souscripteurs, et fit observer à l'artiste qu'on dissimulerait plus facilement l'infirmité de l'illustre défunt[1] si on le représentait assis.

L'esquisse fut faite en 1830, et l'année suivante, un premier plâtre fut modelé; mais d'assez importantes modifications ont été apportées à l'exécution définitive en marbre, qui montre Byron assis sur les débris d'une colonne grecque et tenant d'une main la plume, de l'autre le poëme de *Childe-Harold*. La tête semble écouter l'inspiration poétique.

Le bas-relief représentant le Génie de la poésie était terminé à la même époque, et pourtant les marbres ne purent être expédiés à

[1] On sait que Byron était boiteux, et qu'il mettait tous ses soins à cacher cette infirmité; le comité anglais paraît s'être attaché à respecter cette préoccupation du poëte.

Londres qu'en avril 1835. Avant d'être érigé, le monument eut à subir de longues vicissitudes. On avait d'abord songé à le placer dans Westminster ou dans l'église de Saint-Paul; puis au Musée britannique, à la galerie nationale; enfin au cimetière de Kensal-green. Mais le clergé anglican, qui ne peut être cité pour sa tolérance, fut plus hostile que ne l'avait été le clergé romain au mausolée de Pie VII. Il voyait avec déplaisir qu'on honorât la mémoire d'un poëte à ses yeux immoral et impie.

Dix années s'étaient écoulées sans que le monument eût trouvé une place, lorsqu'en 1845 le collége de la Trinité (*Trinity college*) de Cambridge, où Byron avait fait ses études, offrit de le recevoir. On parvint, non sans peine, à retrouver les marbres, restés jusque-là dans les souterrains de la douane de Londres, et le monument fut enfin érigé au lieu où l'on peut le voir aujourd'hui, dans la bibliothèque du collége.

En 1831, Thorvaldsen reçut la visite d'une autre illustration littéraire de l'Angleterre, sir Walter Scott. D'après ce qu'on rapporte, le célèbre historien romancier se serait pourtant montré à Rome peu curieux des œuvres d'art, puisque, dit-on, il n'alla pas même voir le Vatican; nous ne mentionnons que sous toute réserve une assertion à laquelle nous avons peine à ajouter foi. Quoi qu'il en soit, l'écrivain désira être présenté au sculpteur. Walter Scott, tout versé qu'il était dans la connaissance des langues du Nord, ne savait parler que la sienne, et quant à Thorvaldsen, il lui eût été impossible de suivre une conversation en anglais. Une personne qui assistait à leur entrevue en a conservé les détails[1]. Ces deux hommes illustres allèrent au-devant l'un de l'autre avec une touchante cordialité; mais leur conversation fut singulièrement entrecoupée, comme on peut se l'imaginer; elle ne se formula qu'en interjections et en monosyllabes. Cependant on put entendre de part et d'autre les mots : *conoscenza*, — *charmé*, — *plaisir*, — *happy*, — *connaissance*, — *piacere*, — *delighted*, — *heureux*. C'était un langage assez sommaire, mais les deux nouveaux amis

[1] M. Kestner, *Études romaines*.

étaient si contents, qu'ils paraissaient se comprendre à merveille; ils se serraient les mains avec effusion, se frappaient sur l'épaule; et quand ils se quittèrent, ils se suivirent encore des yeux aussi longtemps qu'ils le purent, en continuant à faire les gestes les plus démonstratifs.

Tout ce qui est clair, ouvert, naturel, charmait Thorvaldsen. La simplicité de sa nature ne s'était pas accommodée de l'étrangeté de Byron; il n'avait jamais pu rien entendre à cette immense mélancolie; Walter Scott, au contraire, lui plaît dès qu'il le voit, il le comprend de suite. Pendant le séjour que fit à Rome le grand romancier, il modela son buste.

Tout en recevant à Munich son artiste favori avec la plus cordiale bienveillance, le roi de Bavière n'avait pourtant pas manqué de lui reprocher assez vivement le peu de zèle qu'il apportait à l'achèvement de la statue d'Adonis, objet de toutes ses prédilections. A son retour à Rome, Thorvaldsen avait tenu compte des plaintes du souverain, et il s'était remis avec une certaine ardeur à cet ouvrage. Les connaisseurs considéraient le marbre comme presque achevé, et ils en admiraient l'exécution soignée; ils furent donc très-surpris de voir le sculpteur le soumettre tout à coup à un remaniement en quelque sorte radical, car, malgré les éloges qui lui avaient été prodigués pour cette figure, il en était médiocrement satisfait et ne la considérait pas encore comme digne d'être livrée. Il la retoucha donc avec une telle hardiesse qu'il effraya ceux qui le voyaient à l'œuvre. Les troubles survenus à Rome interrompirent pendant quelque temps ce travail, et ce ne fut qu'en octobre 1831 que l'artiste en annonça le complet achèvement à son royal ami. Le roi Louis se réjouit hautement de la bonne nouvelle, et insista de nouveau sur son désir de voir Thorvaldsen accepter les fonctions de professeur à l'Académie de Munich. Il lui demandait en même temps à quel point en était la statue de Maximilien Ier de Bavière, qu'il lui avait commandée plus récemment[1].

[1] Le roi Louis avait fait cette commande le 15 février 1830, c'est-à-dire le lendemain de l'arrivée de l'artiste à Munich, et comme témoignage de la satisfaction que lui causait sa visite.

Le modèle de cette statue équestre, grand deux fois comme nature, ne fut terminé qu'en 1836; il arriva en Bavière la même année et fut exposé à la fonderie royale. La statue et le cheval furent fondus d'un seul jet l'année suivante par Stiglmaier[1]; cette opération fut si heureuse qu'il fut presque inutile de ciseler le bronze. En 1839, le monument de l'aïeul du roi Louis fut inauguré solennellement sur la place de Wittelsbach, à Munich. L'électeur est représenté armé de toutes pièces, dans le costume qu'il portait au temps de la guerre de trente ans.

Thorvaldsen, qui trouvait qu'un monument n'était pas complet si le piédestal était dépourvu de bas-reliefs, avait modelé deux compositions destinées aux deux faces; mais quand le roi en apprit l'existence, il fit écrire au sculpteur que des considérations politiques ne lui permettaient pas d'en faire emploi[2].

C'est à cette époque que Thorvaldsen travailla au monument de Gutenberg, et ensuite à celui de Schiller. Il ne fit d'ailleurs que les petites esquisses de ces deux ouvrages. Le premier lui avait été demandé par la ville de Mayence en 1832; et la statue fut exécutée, d'après ses dessins et ses maquettes, par son élève, M. Bissen, sculpteur danois d'un vrai mérite, qui a fait depuis de beaux travaux pour son pays. Cette figure montre l'inventeur de l'imprimerie dans le costume des vieux maîtres allemands du moyen âge, tenant dans la main droite les lettres mobiles, et portant au bras gauche la Bible latine, le premier livre multiplié par la typographie. L'un des bas-reliefs représente l'*Invention de la presse*, l'autre l'*Invention*

[1] Michaud, dans sa *Biographie universelle*, fait sans doute une confusion lorsqu'il dit que la statue de Maximilien Ier a été fondue par Stiglmaier *d'après le modèle de Rauch*. Nous ne nous souvenons pas qu'il y ait à Munich d'autre statue de Maximilien que celle de Thorvaldsen. Stiglmaier était fils d'un forgeron. Le roi Louis ayant eu connaissance de son talent naturel, l'avait envoyé en Italie pour étudier la science du fondeur; il lui confia ensuite de nombreux travaux. Stiglmaier a fondu la statue colossale de la *Bavaria*, érigée sur une colline près de Munich. Cette statue, qui a près de vingt mètres de hauteur, a été exécutée d'après le modèle du sculpteur Schwanthaler, ce même artiste que le roi Louis avait recommandé à Thorvaldsen. (V. p. 98.)

[2] Les deux modèles furent mis de côté, et figurent aujourd'hui au Musée de Copenhague. Nous en donnons la description au catalogue.

des lettres mobiles : Gutenberg y figure en compagnie de son collaborateur Faust.

Toute l'œuvre fut coulée en bronze, à Paris, par M. Crozatier, en 1836, et le monument fut inauguré à Mayence le 14 août 1837. Cette ville, pour remercier Thorvaldsen, qui n'avait voulu accepter aucune rémunération pour prix de ses modèles, lui décerna le droit de bourgeoisie honoraire.

L'artiste prit également un collaborateur pour exécuter le monument de Schiller[1], qui devait être érigé à Stuttgart, et qui fut inauguré avec pompe dans cette ville le 8 mai 1839.

Bien que Thorvaldsen eût manifesté à plusieurs reprises l'intention de quitter Rome, où les agitations politiques avaient troublé le calme de son esprit, il n'avait pas eu le loisir de préparer avec suite les moyens de mettre ce projet à exécution. De grands travaux avaient occupé tous ses instants ; il se trouvait en outre retenu par l'attrait d'une société d'élite, dont Horace Vernet stimulait l'ardeur aux plaisirs. Malheureusement pour le sculpteur, le directeur de l'école française allait bientôt s'éloigner. Thorvaldsen avait modelé le buste du peintre en 1833, et avant de partir, Vernet termina le portrait de son ami. Ce portrait, peint vivement et avec esprit, reproduit les traits et la physionomie du maître avec une grande vérité[2].

Vernet était trop populaire à Rome pour que son départ ne fût pas un grand événement et ne donnât pas lieu à de sincères regrets. Comme il devait s'embarquer au mois de février, les artistes de toutes les nations, au milieu desquels il avait vécu plusieurs

[1] Il se chargea de composer les esquisses, et ne demanda pour ce travail que le remboursement de ses frais. C'est à l'un de ses élèves, M. Matthiae, que fut confiée l'exécution de l'œuvre elle-même. Les esquisses, envoyées à Stuttgart en 1835, y furent approuvées, et les plâtres furent alors coulés suivant la convention. Les modèles passèrent de Rome à Munich pour y être fondus par Stiglmaier; on les laissa quelque temps exposés à la Fonderie royale, où ils reçurent la visite d'un grand nombre d'amateurs, tandis que les bronzes étaient expédiés à Stuttgart.

[2] Ce portrait figure aujourd'hui dans une des salles du premier étage du Musée Thorvaldsen à Copenhague. Nous en donnons une gravure sur la page de titre de ce livre.

années, organisèrent une fête d'adieu au palais Ruspoli. On trouve à ce sujet, dans une lettre datée de Rome[1], quelques détails caractéristiques.

« Chose assez singulière, y est-il dit, à quelque réunion que Thorvaldsen soit présent, et quelle que soit la personne pour qui la fête se donne, il y a toujours un moment imprévu où il semble que la solennité ait lieu en son honneur. C'est ce qui est arrivé encore cette fois. L'assemblée ayant porté un toast à Horace Vernet, Thorvaldsen, qui était à sa droite, lui présenta la couronne de laurier, laissée jusqu'à ce moment sur le buste du peintre. Mais Vernet ne souffrit pas qu'on la posât sur sa tête; il se leva, la saisit, et én ceignit le front de Thorvaldsen en disant : « La voilà à sa place! » En même temps, il se jeta au cou du sculpteur et l'embrassa. Cette scène provoqua un enthousiasme indescriptible, et le vieux palais Ruspoli s'ébranla jusque dans ses fondements, au bruit des acclamations et des applaudissements. »

Le même narrateur nous apprend que cette fête eut son lendemain. Elle avait eu lieu un jour d'abstinence, et comme il était difficile que les lois religieuses fussent scrupuleusement respectées, les organisateurs du banquet avaient pris la précaution de solliciter d'avance l'indulgence de l'autorité ecclésiastique. Pourtant « le jour suivant, les gendarmes se présentèrent pour arrêter l'hôtelier du palais Ruspoli, comme coupable d'avoir permis à ses hôtes de manger gras la veille de la Purification de la sainte Vierge. Le coupable s'étant réfugié à temps à la villa Médicis, qui jouit du droit d'asile, l'affaire fut accommodée, et il put échapper à l'emprisonnement; mais pour le lui épargner, les ordonnateurs de la fête payèrent une amende de cent écus romains. »

Le départ d'Horace Vernet fit un vide dans la société romaine; personne n'en fut plus ému que le sculpteur, qui dès ce jour songea plus sérieusement à quitter Rome. Les deux artistes restèrent d'ailleurs toujours unis par une amitié sincère.

« Cher et illustre collègue, écrivait quelques mois après Horace Vernet, je ne veux pas laisser partir un de mes amis pour Rome

[1] Nous avons trouvé cette lettre dans l'ouvrage de M. Thiele.

sans le charger d'un petit mot de souvenir pour vous. Je ne sais si M***, à qui j'avais donné une semblable commission, l'aura remplie.....

» Je suis certain que vous n'aurez jamais pensé un instant qu'il pût y avoir négligence de ma part. Les sentiments de respect et d'amitié que j'ai pour votre talent et pour votre personne vous sont un sûr garant de l'inviolabilité de mon attachement et de ma vénération pour l'un et pour l'autre, sans compter toute ma reconnaissance pour vos bontés pour moi.

» Il avait été question dans nos journaux d'un voyage que vous deviez faire à Paris[1]. Jugez de ma joie à une semblable nouvelle! Je vous ai écrit à cette époque, comme je vous l'ai dit plus haut, mais le temps s'est passé, et je crains bien d'être forcé de renoncer à l'espoir de vous tenir ici.

» Adieu, cher et illustre ami. Si je pouvais vous être de quelque utilité dans ce pays, disposez de moi. Vous ne doutez pas du bonheur que j'éprouverais à vous donner de nouvelles preuves de mon dévouement.

» Tout à vous et de bien bon cœur.

» H. VERNET.

» Paris, ce 8 janvier 1836. »

Comme on le voit, Vernet éprouvait pour Thorvaldsen une amitié mêlée de respect : le sculpteur avait vingt ans de plus que lui, et déjà sa longue chevelure blanchie lui donnait un aspect tout à fait vénérable[2].

A la fin de cette année 1836, le 31 décembre, l'Académie de Saint-Luc de Rome décida par acclamation que, pour rendre hommage au talent de l'illustre artiste danois, une médaille d'or serait

[1] Thorvaldsen n'est jamais venu à Paris.

[2] Après la mort de Thorvaldsen, madame la baronne de Stampe vint à Paris et remit à Horace Vernet la bague de son ami; le peintre la reçut avec toutes les marques d'une vive et respectueuse émotion. « Il prit la bague, dit madame de Stampe, la passa à son doigt, et l'appliquant sur son front, il s'inclina pour demeurer quelques instants comme absorbé dans ses souvenirs. »

frappée en son honneur, et, à cette occasion, le président de l'Académie lui écrivit une lettre des plus flatteuses [1].

Thorvaldsen était déjà bien décidé à quitter Rome, lorsque, en 1837, le choléra se déclara dans cette ville avec violence. L'artiste n'exerçait aucune fonction publique, et rien par conséquent ne pouvait lui faire tenir à honneur de demeurer en présence d'un danger si sérieux, alors qu'il était appelé avec instance dans son pays. Aussi, tandis que l'Académie de Saint-Luc convoquait les

[1] Voici cette lettre :

« Insigne e Pontificia Accademia Romana delle belle arti, denominata di S. Luca. Li 31 dicembre 1836.

» Illustrissimo Signore!

» Gli insigni meriti di V. S. Illustrissima ed il favore che da tanto tempo compiacesi rendere alla Pontificia Accademia rilasciando a pieno suo uso l'intero onorario che le compete di cattedratico di scultura, hanno mosso la Congregazione generale adunata jeri appresso la proposizione fattane dal Consiglio dei 12 del cadente, ad esternarlene con alcun atto straordinario la comune riconoscenza.

» È stato quindi con unanime ripetita acclamazione determinato, che sia coniata in onore di V. S. Illma una medaglia d'oro, la quale nel dritto abbia l'emblema accademico di San Luca, secondo lo stesso di Lei disegno, e nel rovescio la seguente epigrafe :

ALBERTO THORVALDSEN.
SCULPTORI. CELEBERRIMO SODALI.
BENE MERENTI. EX DECR. ACADEMIAE.
ANN. MDCCCXXXVI.

Lietissimo di potere coll' annunzio di quest' atto accademico, così vivamente grato al mio cuore, par complimento al quadriennio della mia Presidenza, altro non mi rimane se non di pregare V. S. Illma a gradire questa si spontanea e solenne dimostrazione dell' ossequio ed amore de' suoi affettuosi colleghi, e di far voti sincerissimi al Cielo perchè ci servi per lunghi anni nel Sig. Commendatore Thorvaldsen uno de' più grandi ornamenti dell' Accademia e di Roma, uno de' più insigni e celebrati maestri di che si onorino le arti europee.

» Con questi sentimenti dell' animo desidero, che V. S. Illma mi abbia costantemente per suo con tutta la venerazione

» Di V. S. Illma

» Dev^mo obl^mo Servitore
» G. Cav^e Salvi, Presidente.

» Prof. Salvatore Betti,
» Segr. perp. »

artistes pour se rendre en procession, le 14 août, à l'église del Gesù, où se trouvait une image miraculeuse de la Vierge, il se laissa persuader par plusieurs compatriotes et partit avec eux.

En prenant cette détermination, les voyageurs n'avaient pas été informés que les habitants des petites villes voisines, redoutant l'irruption du fléau, avaient trouvé prudent d'établir une sorte de cordon sanitaire autour de Rome, et que, les armes à la main, ils repoussaient quiconque tentait de s'approcher. C'est par suite de cette mesure, dictée par la peur, que Thorvaldsen et ses compagnons, aux abords du premier village qu'ils rencontrèrent, furent tenus à distance par une sorte de milice improvisée; on leur fit sommation d'avoir à rebrousser chemin immédiatement, les menaçant de faire feu s'ils ne se conformaient à cette injonction.

Il fallut donc rentrer à Rome, où l'épidémie sévissait cruellement. L'artiste dut penser qu'il pourrait ne plus revoir son pays, et il jugea prudent de faire son testament définitif. Dans ce document, daté du 24 août 1837 [1], Thorvaldsen déclare léguer à sa ville natale, Copenhague, ses œuvres et toutes ses collections d'objets d'art et d'antiquité, mais à la condition qu'elles formeront un musée distinct, pour l'installation duquel la ville fournira un emplacement convenable. Il avait déjà, par un acte antérieur, assuré un revenu suffisant à sa fille, qu'il avait pu adopter en 1835, et à laquelle il avait fait contracter un mariage honorable.

Ce fut un triste séjour que celui de Rome pendant l'été de 1837. Le travail devint pour Thorvaldsen un refuge contre les pénibles préoccupations causées par la présence d'une épidémie qui faisait chaque jour de nombreuses victimes. Le maître entreprit alors une statue représentant une jeune fille dansant le *saltarello*. Cette figure était destinée à orner une des salles du palais Torlonia, où se trouvait déjà la première *Danseuse* de l'artiste, ainsi qu'une œuvre semblable de Canova.

Après avoir suffisamment ébauché cet ouvrage, le sculpteur fit venir un modèle. Une belle Romaine, conduite par sa mère, posait

[1] Voir ce testament aux Appendices.

depuis peu de temps, lorsqu'elle se sentit indisposée; bientôt même elle fut plus souffrante, et les symptômes ne laissant plus de doute sur la nature de la maladie, c'était une attaque de choléra, l'artiste se hâta de faire reconduire la jeune fille chez elle. Toutefois elle guérit; sa mère la ramena quelque temps après, mais Thorvaldsen ne consentit pas à la faire poser de nouveau; il acheva la figure sans modèle.

Dès lors le sculpteur ne songea plus qu'à s'éloigner de Rome; il prit toutes ses dispositions afin de pouvoir exécuter ce projet bien arrêté, et il écrivit à ses amis de Copenhague pour leur en donner avis. La nouvelle se répandit bientôt en Danemark; ce fut une joie générale dans le pays. Immédiatement le roi fit notifier au prince Christian, président de l'Académie, qu'il avait donné des ordres pour qu'une frégate de l'État fût envoyée à Livourne, pendant l'été de 1838, afin d'aller chercher Thorvaldsen et de transporter tous ses ouvrages. Non-seulement l'artiste en reçut la nouvelle officielle, mais une lettre particulière du prince lui exprima toute la satisfaction que causait son retour.

Le sculpteur fit préparer d'avance ses caisses, et les expédia successivement à Livourne, au nombre de soixante-deux : elles renfermaient ses statues, ses tableaux, ses antiquités, ses livres. Lorsque, au mois de juillet, M. Dahlerup, capitaine de la marine royale de Danemark, l'informa que la frégate *Rota* était à l'ancre, devant Livourne, prête à le prendre à son bord, ainsi que sa suite et ses effets, il n'avait plus qu'à partir. Il quitta Rome, espérant d'ailleurs y revenir encore, et il s'embarqua pour Copenhague le 13 août 1838.



L'AMOUR CHEZ ANACRÉON.

CHAPITRE NEUVIÈME.

Arrivée de Thorvaldsen à Copenhague. — Les Danois fêtent son retour avec enthousiasme. — Il s'installe au palais de Charlottenborg. — L'église de Notre-Dame. — Parcimonie et générosité du vieillard. — M. Thiele.



LES TROIS GRACES.

Après un mois de traversée, Thorvaldsen revit pour la seconde fois son pays, non plus en visiteur, comme il l'avait fait près de vingt ans auparavant, mais avec l'intention de s'y fixer pour y finir ses jours. Comment exprimer l'enthousiasme de ses compatriotes? comment décrire l'ovation dont il fut l'objet? On eût dit un prince illustre, un souverain populaire rentrant dans ses États après la conquête d'une province. C'est à peine si l'histoire a conservé le souvenir d'un pareil triomphe dans les fastes des conquérants.

La nation était fière du grand artiste qui, parti des rangs les plus obscurs, s'était élevé par son mérite; elle fêta son retour avec une joie tenant du délire. Il faut, dans cette circonstance, rendre aux Danois la justice de reconnaître qu'ils savent apprécier

la valeur de leurs compatriotes, et qu'ils ne les sacrifient pas volontiers aux étrangers, comme il arrive trop souvent dans d'autres pays.

On avait appris que Thorvaldsen était en mer, à bord de la *Rota*, et le navire était attendu avec impatience. Le 15 septembre, vers six heures un quart du soir, il entra dans le Sund, et un courrier arriva en toute hâte annoncer à Copenhague la grande nouvelle. Le vent étant très-faible et le courant contraire à la marche de la frégate, on calculait qu'elle ne pourrait atteindre qu'avec peine la rade d'Helsingöer dans la soirée, et il ne fallait pas compter qu'elle entrât dans celle de Copenhague avant le lendemain, dans la matinée. Le lendemain était précisément un dimanche; la population entière fut sur pied de bonne heure; mais la journée se passa dans une anxieuse et vaine attente.

La frégate, retenue par le courant contraire, avait jeté l'ancre près de Helsingöer. En cet endroit, le Sund n'a guère que la largeur d'un grand fleuve; une invitation fut de suite adressée par les Danois à la ville suédoise d'Helsingborg, et le lendemain un steamer, la *Reine Marie*, ayant à son bord une société composée d'habitants des deux villes et portant les pavillons des deux nations, vint saluer la *Rota*. Le steamer fit le tour de la frégate, tandis que la musique de son orchestre jouait des airs nationaux, que les chœurs reprenaient alternativement. La *Reine Marie* ayant accosté, Thorvaldsen monta à son bord, où il fut salué par un hymne patriotique; le pasteur d'Helsingöer, M. Boye, lui adressa une harangue, et la fête se prolongea une partie de la journée.

L'artiste revint ensuite à bord de la *Rota*, où il se promena sur le gaillard d'arrière jusqu'à une heure avancée de la soirée, et à la tombée de la nuit, la frégate se trouva enveloppée d'une splendide aurore boréale. Ce phénomène est d'ailleurs assez fréquent dans les mers du Nord, mais l'enthousiasme national voulut y voir une sorte de prodige destiné à Thorvaldsen : c'était le dieu Thor qui ceignait d'une radieuse auréole le front d'un de ses plus glorieux enfants.

Le steamer s'était efforcé de remorquer la frégate; ce ne fut pour-

tant que le lundi matin qu'il put l'amener au delà de Kronborg. Le brouillard était épais, et il était impossible de jouir de ce beau spectacle qu'offre le Sund, de l'île de Seeland à la côte suédoise, admirable tableau qui, par les belles soirées d'été, rappelle en quelque point la vue du Bosphore ou celle du golfe de Naples. La *Rota* s'avançait lentement dans la brume, escortée de deux canots, l'un danois, l'autre suédois, d'où s'élevaient des chants nationaux mêlés au bruit cadencé des avirons.

L'attente, déçue toute la journée du dimanche à Copenhague, n'avait lassé personne, et le lundi, tous les regards étaient encore fixés sur le clocher de l'église de Saint-Nicolas, au sommet duquel devait être hissé un pavillon dès que le navire paraîtrait. Pourtant l'homme chargé de faire le guet à la batterie Sextus ne pouvait rien voir à cause du brouillard, et l'anxiété redoublait.

Quelques instants avant midi le ciel s'éclaircit tout à coup. Alors on vit au loin la *Rota*, toutes voiles dehors, qui cinglait vers la rade; le drapeau fut vivement hissé au haut du clocher; au même moment s'éleva dans toute la ville une clameur prolongée, et la population en foule se précipita vers le port.

Malgré la pluie qui tombait assez abondamment, on se mit en mesure de recevoir Thorvaldsen suivant le programme tracé par le comité qui présidait à la fête[1]. Bientôt on vit sortir du port militaire et s'avancer dans la rade, au-devant de la frégate, des canots où flottaient des banderoles et des pavillons, et que montaient les députations des différentes associations de la ville. L'un des pavillons, celui des artistes, portait l'image des *Trois Grâces* de Thorvaldsen; les poëtes s'étaient mis sous la bannière de Pégase, les étudiants sous celle de Minerve; Esculape désignait les médecins, Vulcain les industriels; la figure de Neptune, reproduite sur un autre drapeau, faisait reconnaître le canot monté par un officier de marine qui dirigeait la manœuvre. En deçà de la batterie des Trois-Couronnes, toutes les embarcations se divisèrent en deux files, traçant chacune un demi-cercle, au milieu duquel entra la

[1] M. Thiele a conservé les moindres détails de cette fête.

frégate. A ce moment, un brillant arc-en-ciel perça la nuée et vint former comme un arc triomphal au-dessus de la *Rota* : pour la seconde fois, le ciel du Nord semblait vouloir fêter le retour de son enfant.

Tous les canots approchèrent bientôt du navire, et l'un d'eux, décoré dans le style pompéien, vint s'y amarrer; il était monté par MM. Freund et Thiele, qui passèrent à bord de la *Rota*. Thorvaldsen se tenait debout sur le gaillard d'arrière, parfaitement calme, souriant avec bonhomie, et regardant avec une sorte d'étonnement naïf toutes ces démonstrations solennelles, comme s'il ne comprenait pas bien qu'elles avaient lieu en son honneur. Dès qu'il vit ses deux amis, il courut à eux et les embrassa cordialement, leur laissant à peine le loisir de le complimenter, ainsi qu'ils en avaient la mission.

Pendant ce temps, un immense concert de voix s'éleva de toutes les barques, pour chanter en chœur un hymne composé en l'honneur de l'artiste par le poëte Heiberg. Ces chants eurent pour échos prolongés les hourras enthousiastes de la foule groupée autour du port. En même temps, la *Rota* se trouva pour ainsi dire prise à l'abordage par toutes les barques, chacun voulant monter à bord pour voir de plus près l'illustre vieillard. En quelques instants, le navire fut tellement encombré qu'on put craindre un accident, et l'on s'empressa de faire descendre Thorvaldsen dans la chaloupe qui devait le conduire à terre, sous la sauvegarde du capitaine Dahlerup.

Dès qu'ils s'aperçurent de son départ, les Danois qui étaient montés sur la *Rota* se jetèrent précipitamment dans leurs embarcations, et le pont fut vide en un instant. Alors ce fut jusqu'au quai une course improvisée à l'aviron entre les canots s'efforçant de rejoindre celui qui portait Thorvaldsen. Pendant ce temps, les marins de la frégate étaient montés aux vergues et saluaient de leurs acclamations le grand artiste qu'ils avaient eu l'honneur de ramener dans leur patrie.

Le vieillard fut reçu au débarcadère par les membres de l'Académie des beaux-arts, auxquels ses anciens amis s'étaient réunis. Thorvaldsen avait le regard limpide, la physionomie douce et intel-

ligente; le dessin régulier de son visage était noblement encadré par la longue chevelure blanche qui retombait sur ses épaules. Sa taille était élevée, son allure ferme, son corps droit. Sa belle figure, la simplicité de sa tenue, produisirent sur la foule une profonde et sympathique impression, et l'on eut beaucoup de peine à lui frayer un chemin jusqu'à la voiture qui l'attendait sur le quai. L'affluence était si considérable qu'il alla ainsi, par la rue Amélie et la place d'Amalienborg, jusqu'au palais de Charlottenborg, sans s'apercevoir que ses chevaux avaient été dételés et que sa voiture était traînée par le peuple. Lorsqu'on lui parla de cette particularité, il refusa d'y croire : cette démonstration un peu exagérée n'était pas de nature à plaire à la simplicité de ses mœurs et de son caractère.

La voiture entra dans la cour de Charlottenborg[1]; le palais fut bientôt assiégé, et les curieux rassemblés sur la place voulaient absolument pénétrer par la grande porte, que l'on avait prudemment fermée. Le portier ne répondant pas aux coups de sonnette réitérés, un individu parvint à s'introduire par la fenêtre même du gardien, et, se donnant pour mandataire de la foule, dit qu'elle ne se séparerait pas sans avoir vu Thorvaldsen. Dès que l'artiste connut ce désir, il se laissa conduire par M. Thiele au balcon de la grande salle qui donne sur la place Royale.

« Ne croirait-on pas, dit-il en souriant, que nous sommes à Rome, que je suis le Pape, et que je vais donner la bénédiction *urbi et orbi* du haut du balcon de Saint-Pierre? »

Il se découvrit pour saluer ses compatriotes et fut accueilli par des hourras prolongés. L'affluence était si grande sur toute la place, que la statue équestre de Christian V semblait nager dans une mer agitée, tandis que les poteaux des réverbères portaient de véritables grappes d'enfants. Charlottenborg était tout enguirlandé de fleurs pour recevoir son nouvel hôte, et le soir il y eut par la ville une promenade aux flambeaux, organisée par les jeunes artistes.

Après une telle journée, Thorvaldsen se flattait sans doute de

[1] Nous avons dit que ce palais est occupé par l'Académie des beaux-arts.

pouvoir rentrer dans la vie paisible; mais il se trompait, ce n'était là que le prélude d'autres solennités, d'autres ovations, et l'artiste n'eut pas de longtemps le loisir de se reposer. Comme un souverain, il lui fallut porter le fardeau de sa grandeur sans paraître en être fatigué[1].

Nous n'entrerons pas dans le détail de toutes ces fêtes, qui nous mènerait beaucoup trop loin : peu d'hommes furent à tel point l'objet de la sollicitude persistante de leurs concitoyens. Les journaux avaient célébré le retour du sculpteur et continuaient à entretenir le public de ses moindres actions; chaque courrier apportait une quantité incroyable de lettres : c'étaient des félicitations, des demandes de secours, des pétitions qu'il fallait apostiller. Les poésies ne manquèrent pas non plus, car les Muses sont cultivées avec ferveur en Danemark.

Parmi les lettres qui attendaient Thorvaldsen bien avant son arrivée à Copenhague, nous devons en mentionner une, remarquable par son étrangeté. Le secrétaire de la Société historique de Rhode-Island, dans l'Amérique du Nord, l'informait que ladite Société l'avait nommé membre honoraire, par ce motif qu'il pouvait

[1] Dès le lendemain ce fut une excursion à Sans-Souci, château de plaisance de Christian-Frédéric, où étaient réunis tous les membres de l'Académie des beaux-arts, dont ce prince était président. Il y eut même une séance dans la forêt, après laquelle on alla dîner à l'hôtel de Bellevue, si joliment situé sur le bord du Sund, et où la population de Copenhague se plaît à se rendre le dimanche pendant la belle saison.

Le jour suivant eut lieu une séance plus solennelle, dans laquelle le vice-président annonça que l'Académie avait décidé de faire frapper en l'honneur de Thorvaldsen une médaille portant son nom et qui serait donnée en prix aux élèves de sculpture. L'exécution de cette médaille fut confiée au professeur Christensen.

Quant aux membres de la municipalité, ils remirent au vieillard le diplôme de *bourgeois honoraire* de la ville de Copenhague.

Les artistes qui avaient fait le voyage d'Italie s'étaient groupés en une sorte d'association sous le nom de *Société romaine*. Ils organisèrent une réunion intime en l'honneur du sculpteur, qui y parut décoré de l'*ordre de la Baïoque*, c'est-à-dire portant cette petite monnaie de cuivre suspendue à la poitrine par un ruban vert. Au dessert, on ne manqua pas de le couronner de lauriers.

Mentionnons encore une grande fête qui eut lieu à Roeskilde, alors le siége du parlement danois.

être considéré comme le représentant actuel du premier Américain de sang européen. Des recherches récentes sur les antiquités américaines établissaient en effet qu'un certain Thorfinne Karlsefne avait en 1007 dirigé une expédition à Rhode-Island; il avait passé l'hiver à Mount-Hope, et sa femme, Gudrid, le printemps suivant, lui avait donné dans cette contrée même un fils qui fut nommé Snome. Or ce même Snome, d'après les généalogistes, est un des ancêtres de Thorvaldsen[1]. « Admirez ces savants, dit l'artiste en riant de bon cœur. Comment pourrions-nous, sans eux, nous imaginer d'où nous venons et où nous allons? »

Thorvaldsen s'installa au palais de Charlottenborg, dans l'appartement du rez-de-chaussée, destiné au professeur de sculpture de l'Académie. Cet appartement, dont les fenêtres donnent sur le Jardin botanique, l'attendait depuis 1805, et n'avait été occupé que pendant le court séjour qu'il fit à Copenhague en 1819. On y avait ajouté plusieurs salles pour déposer provisoirement, avant son arrivée, celles de ses œuvres qu'il avait envoyées d'Italie et qui l'avaient précédé dans sa patrie. L'artiste se mit en devoir de disposer ces marbres et ces plâtres, ainsi que les nombreux morceaux que la *Rota* venait de transporter. Il songea même à déballer ses riches collections de médailles, de vases antiques, de pierres gravées; mais il lui fallait du temps pour mettre de l'ordre dans ces richesses. Le sculpteur ne s'appartenait plus, il était la proie du public; chaque jour on voyait à la porte de l'Académie stationner des files de voitures, comme il ne s'en trouve à Copenhague qu'aux abords du théâtre, les soirs de représentation extraordinaire. Tous les visiteurs étaient reçus avec affabilité; l'artiste, qui avait l'habitude le matin de passer une robe de chambre et qui ne se pressait guère d'achever sa toilette, était généralement surpris dans cette tenue; c'est ainsi que, les pieds dans ses pantoufles, il passait des journées entières à remplir les fonctions de cicerone au milieu de ses propres sculptures. Puis il lui fallait chaque jour aller dîner

[1] L'ouvrage qui renferme le résultat de ces recherches sur l'histoire de l'Amérique du Nord a été publié en 1837 sous le titre de *Antiquitates americanæ*. Le tableau généalogique qui y est annexé déduit la filiation de Thorvaldsen.

en ville et finir la soirée dans quelque réunion. « J'y coulerai à fond, » disait-il à un ami [1].

Ce qui le fatiguait surtout dans ce genre de vie, c'était l'impossibilité de se livrer à ses travaux ; car il craignit longtemps de paraître manquer d'égard aux visiteurs s'il les recevait l'ébauchoir ou le marteau à la main. Plus tard, quand il s'aperçut du plaisir qu'on prenait à le voir à l'œuvre, il ne se gêna plus pour travailler comme à Rome, et peu à peu sa vie reprit une allure plus conforme à ses goûts.

Il se levait de bonne heure, et, suivant une ancienne habitude, il déjeunait frugalement de deux grands verres de lait accompagnés de deux petits pains. Mais il continuait à dîner chaque soir chez un nouvel hôte, sans pouvoir satisfaire à toutes les invitations qui lui étaient adressées.

Peu de temps après l'arrivée de Thorvaldsen à Copenhague, le conseil d'administration de l'église de Notre-Dame voulut mettre à profit la présence de l'artiste, qui résolut alors de réunir dans cette église tout son œuvre religieux. Le *Christ* et les *douze Apôtres* [2], le *Sermon de Saint-Jean-Baptiste,* n'allaient pas seuls enrichir Notre-Dame. D'autres grands ouvrages furent encore projetés : *l'Entrée de Jésus à Jérusalem* [3], frise destinée à orner le péristyle ; quatre statues de *prophètes,* qui devaient être placées dans des niches de chaque côté du portail, et les statues de marbre de *Luther* et de *Mélanchthon,* qui auraient figuré sous le porche [4].

[1] Thiele.

[2] Le conseil lui fit savoir qu'il affectait à cette entreprise une somme de 34,000 écus danois, dont il pouvait disposer. La statue de marbre du Christ, exécutée pour la chapelle royale, fut cédée au prix de 16,000 écus. En outre, les dix apôtres que le sculpteur avait fait exécuter en marbre à ses frais lui furent achetés et payés 2,000 écus chacun. Quant aux deux autres apôtres dont il avait toujours songé à remanier les modèles, ils lui furent également commandés.

[3] Le sujet a été choisi par Thorvaldsen.

[4] L'artiste travaillait au buste de Luther quand il mourut. Après sa mort, le projet de ces deux statues paraît avoir été abandonné par le conseil d'administration de l'église. Deux seulement des statues des prophètes ont été exécutées plus tard : celles de David et de Moïse, par MM. Bissen et Jérichau.

Thorvaldsen était à cette époque dans sa soixante-huitième année : on oublie son âge quand on voit avec quelle ardeur il songeait encore à entreprendre de grands travaux, malgré les entraves que les exigences de la société danoise devaient apporter à leur rapide exécution.

C'était une occupation considérable que d'ouvrir chaque jour sa correspondance; l'artiste, nous l'avons dit, n'avait jamais mis beaucoup de zèle à lire les lettres, non plus qu'à y répondre; il était moins disposé que jamais à se donner ce tracas. Heureusement il trouva dans la personne du secrétaire de l'Académie, M. Thiele, qui devait un jour être son biographe, un ami sûr, un esprit droit, un homme de tact, qui lui rendit le service d'entreprendre cette besogne. M. Thiele ouvrait les lettres, mettait sous les yeux du maître celles qu'il pouvait avoir intérêt à lire de suite; quant aux autres, elles étaient classées pour faire l'objet d'une sorte de rapport périodique; de ce nombre furent toutes les demandes de secours. L'argent comptant que Thorvaldsen avait apporté de Rome s'était écoulé en dons charitables avec une rapidité telle, qu'il avait fallu bientôt en renouveler la provision. Mais une nouvelle somme prenant aussitôt le même chemin que la première, force fut à l'artiste de mettre quelque réserve à ses libéralités en examinant sérieusement les diverses requêtes. M. Thiele, qui se chargea de ce travail, cumula les fonctions de secrétaire et de trésorier.

Bien que ses habitudes d'économie eussent, dans ses dernières années, dégénéré en parcimonie, Thorvaldsen fut toujours disposé à secourir largement le malheur. Les esprits superficiels ont pu l'accuser d'avarice avec une apparence de vérité; mais ceux qui ont connu les secrets intimes de sa vie repoussent avec énergie cette accusation. Sans doute on a entendu le vieillard discuter avec obstination le prix d'une paire de chaussures; on l'a vu se baisser péniblement pour ramasser à terre un bouton. Cependant qu'une pauvre femme s'éloigne de chez lui satisfaite d'une généreuse aumône, que la mise et le maintien de la malheureuse créature lui paraissent cacher une misère plus grande encore qu'il ne l'avait cru

d'abord, il s'empresse de la faire rappeler et lui met dans la main une nouvelle poignée d'écus.

Rien de plus naturel que cette apparente contradiction; les caractères ne sont point tout d'une pièce, et l'on trouve à tout instant dans la vie des hommes des contrastes aussi étranges au premier abord. Thorvaldsen avait cette exagération d'économie assez commune aux vieillards qui ont connu la pauvreté dans leur jeunesse, et qui, pour avoir mené une vie laborieuse, n'ont pas vu leurs besoins s'accroître avec leur fortune. De tels hommes sont d'autant plus à louer lorsque, parcimonieux pour eux-mêmes par habitude, ils savent largement disposer au profit du malheur de ce qu'ils ont acquis par leurs efforts personnels.

Mais ce n'étaient point seulement les indigents qui avaient recours à l'artiste. Comme on connaissait son crédit, quiconque sollicitait à la cour, auprès des ministres, ou des gens en place, s'adressait à lui; il fallait alors présenter des requêtes, les apostiller. Le commerçant qui songeait à étendre ses affaires demandait que Thorvaldsen lui prêtât la somme dont il avait besoin, ou se portât caution. On avait alors grand'peine à dissuader le maître d'engager sa signature; car le service lui paraissait si facile à rendre, qu'il avait presque honte de le refuser, et sans la vigilance de son secrétaire et ami, il aurait pu quelquefois se compromettre sérieusement par ses dispositions obligeantes. Une fortune royale aurait eu peine à suffire à tant d'exigences.

Bien souvent aussi il n'était sollicité que *ad pompam et ostentationem,* et l'on pourrait composer une histoire plaisante si l'on énumérait toutes les lettres des pères et des mères qui priaient l'artiste d'être parrain de leurs enfants. Il consentait généralement à accepter cette charge, et le plus souvent il oubliait sa promesse; mais il se tirait alors d'affaire en envoyant quelque présent.

Enfin tous les Thorvaldsen, et de la ville, et des environs, et de tout le royaume, lui écrivaient ou venaient le voir pour lui déduire soigneusement les liens généalogiques qui établissaient leur parenté. Le sculpteur s'en amusait, et il ne rebutait personne.

De tous les importuns, les plus nombreux et les moins réservés

étaient ceux qui lui faisaient savoir que, lorsqu'il irait revoir l'Italie, ainsi qu'il en avait manifesté l'intention, ils seraient volontiers du voyage. Ils comptaient, bien entendu, être défrayés par un aussi illustre et généreux compagnon de route, et même, dans ces conditions, ils ne manquaient pas d'insinuer qu'ils séjourneraient sans répugnance plusieurs années sur la terre classique de l'art.

On comprend qu'avec tant de sollicitations, et surtout tant d'entraînements mondains, il fût difficile à l'artiste de se livrer, autant qu'il le souhaitait, au travail qui faisait encore la joie intime de sa vie, après avoir fait la gloire de son nom. Il reconnut qu'il ne pouvait se soustraire à toutes ces entraves qu'en s'éloignant de Copenhague.

Nous ne voulons pas d'ailleurs reprocher aux Danois un empressement à la faveur duquel ont pu se produire quelques importunités. Si dans le nombre des enthousiastes il s'est trouvé des indiscrets, où n'en rencontre-t-on pas? Mais ce qui mérite d'être remarqué, c'est la considération extraordinaire dont l'illustre artiste était l'objet; ce sont les respects dont sa vieillesse fut entourée par ses concitoyens. De tels hommages ne font pas moins honneur au Danemark qu'à Thorvaldsen; ils donnent la mesure de l'intelligence de la nation et de son goût sincère pour les arts. Dans quel pays voit-on les grands artistes ainsi honorés?

C'est d'après ces considérations que nous ne craindrons pas d'entrer dans quelques détails touchant les dernières années de la vie du sculpteur.



L'HIVER.

CHAPITRE DIXIÈME.

Le baron de Stampe et sa famille. — Thorvaldsen à Nysöe. — Son atelier à Stampeborg. — La statue du maître modelée par lui-même. — *Entrée de Jésus à Jérusalem.* — *Chemin du Calvaire.* — Le poëte Andersen. — Thorvaldsen grand'croix du Danebrog. — Le roi Christian VIII. — Statue de Christian IV. — Wilkens.



THORVALDSEN.

Bien que Thorvaldsen ne se fût pas marié, son caractère était plutôt fait pour la vie de famille que pour les grandes réunions. Après quelque temps de séjour à Copenhague, il avait fini par adopter les maisons où il recevait l'accueil le plus amical, et où il vivait à peu près comme chez lui. Celle du baron de Stampe lui était agréable entre toutes. Le baron et la baronne avaient plusieurs enfants; l'artiste, entouré par eux d'affection et de respect, devint en quelque sorte un membre de la famille.

Il fut invité par ses amis à passer la belle saison dans leurs terres. La baronnie de Stampe est un vaste et beau domaine situé à

un quart d'heure de Nysöe, au fond d'une baie bordée de grands arbres, au milieu d'un pays riche en fermes et en forêts. Mais il faut sept à huit heures de bateau à vapeur pour s'y rendre par mer de Copenhague, et plus de temps encore en poste si l'on prend la voie de terre; on y est donc tout à fait à l'abri des visites importunes. Thorvaldsen accepta l'invitation avec un double plaisir, et se déroba de cette manière à des obligations qui, pour n'être pas toutes sans charmes, n'en devenaient pas moins fatigantes.

Au milieu des loisirs de la vie de campagne, il fit, en se jouant, quelques ébauches d'argile. Il occupait une chambre au premier étage, et on lui abandonna bientôt la pièce contiguë, qui devint son atelier; son travail ne fut au début qu'un passe-temps, mais il s'y appliqua peu à peu avec l'ardeur qui lui était naturelle.

Depuis son retour à Copenhague, Thorvaldsen avait été pressé bien des fois par ses amis de modeler sa propre statue. La baronne de Stampe lui en avait souvent parlé sans parvenir à le décider, et il refusait toujours, prétendant que c'était une trop grande vanité de la part d'un artiste que de se représenter lui-même. Pourtant, à force d'instances, la baronne, profitant de son séjour à Nysöe, finit par l'amener à ébaucher un petit modèle; il s'en tint là, prétextant l'impossibilité de faire quelque chose de plus sérieux dans une pièce où il n'avait pas l'élévation suffisante pour travailler à l'aise, et où le jour ne venait pas d'en haut. La baronne conçut dès lors un projet dont elle se garda de lui faire part; mais elle le questionna, sans paraître y attacher d'importance, sur les dispositions et les mesures qu'il jugeait indispensables pour un atelier, et elle en prit bonne note.

Thorvaldsen fut obligé de retourner à Copenhague, où il avait laissé l'ébauche en terre de la statue du célèbre poëte danois Holberg. Un élève était chargé de mouiller chaque jour cette ébauche en attendant le retour du maître, dans la crainte que l'argile ne se desséchât; mais l'artiste jugea prudent de ne pas prolonger cette situation; il lui fallait une semaine seulement pour aller à Copenhague, amener le travail au point nécessaire et revenir à Nysöe; il partit donc, promettant d'être de retour huit jours après.

A peine était-il embarqué, que la baronne avait appelé entrepreneur et ouvriers; elle choisit de suite une place convenable dans le jardin qui s'étend devant le château, fit abattre le jour même trois grands arbres, et l'on se mit à l'œuvre pour élever un petit atelier. L'activité fut grande à Nysöe pendant cette semaine, car il avait été convenu que si tout n'était pas achevé dans les huit jours, rien ne serait payé. Quand l'artiste revint, tout était prêt. Ce fut pour lui une charmante surprise, et à cette occasion eut lieu une fête d'inauguration. On était alors au mois de juillet 1839.

L'atelier était disposé de façon que Thorvaldsen n'avait plus de prétextes à donner pour ne pas exécuter sa statue; force lui fut donc de céder. Il y travaillait avec un certain zèle depuis quelques jours, lorsqu'il reçut de Copenhague une lettre d'Oehlenschlæger, dont il avait promis de modeler le buste. Le poëte avait le plus vif désir de voir l'artiste remplir sa promesse, et il insistait vivement, non sans que perçât la vanité de l'homme célèbre préoccupé de laisser ses traits à la postérité et de les voir sculptés par un ciseau illustre.

Thorvaldsen s'en amusa devant la baronne, et même, malgré sa bonhomie habituelle, il ne put retenir quelques propos railleurs à ce sujet. Mais tout à coup il cessa de rire, et la lettre du poëte lui tomba des mains. « Il me sied bien, dit-il, de me moquer de la vanité des autres, lorsque moi-même, en ce moment, je ne fais autre chose que de m'élever un monument de vanité. » Il jeta violemment à terre ses instruments de travail et voulut briser sa statue. La baronne s'empressa d'appeler à son aide, et elle entraîna l'artiste hors de l'atelier, dont elle garda soigneusement la clef. Pendant plusieurs jours, elle s'efforça de le convaincre, mais ce fut sans résultat. Voyant qu'elle n'obtenait rien par le raisonnement, elle usa de stratagème. Calderon, je crois, a dit quelque part : « Pleure, femme, et tu auras ce que tu veux. » Elle feignit un grand chagrin et se mit à pleurer : « Thorvaldsen n'avait pas d'amitié pour elle! Il voyait combien elle désirait avoir sa statue; l'empressement à construire ce petit atelier en était le témoignage;

mais rien ne le touchait; il fallait qu'il eût le cœur bien dur pour agir ainsi avec une amie aussi dévouée. »

Le vieillard, naïf comme un enfant, se laissa prendre à ce jeu. Touché de cette douleur feinte : « Tant pis! s'écria-t-il, les gens penseront ce qu'ils voudront. Ma statue n'est pas pour la postérité, mais je ne puis la refuser à une amie à qui elle doit faire tant de plaisir. » Dès cet instant, il se remit à l'œuvre avec une incroyable ardeur, comme s'il craignait d'être repris de ses scrupules, et en dix-sept jours le modèle fut terminé[1]. L'artiste s'est représenté dans son costume de travail, le bras appuyé sur sa statue de *l'Espérance*[2].

Dès lors Thorvaldsen devint l'hôte assidu de Stampeborg, et alternativement il habita Copenhague et Nysöe. Les premiers ouvrages composés dans l'atelier construit par la baronne sont, avec la statue du maître, le buste du poëte Oehlenschlæger et l'esquisse de *l'Entrée de Jésus à Jérusalem*, grande frise qui surmonte aujourd'hui la porte principale de l'église de Notre-Dame à Copenhague. On remarquera d'ailleurs des différences notables entre l'esquisse et l'exécution définitive, qui fut assez sérieusement remaniée.

Ce fut encore à Nysöe qu'il exécuta une autre ébauche de non moindre importance : celle de la frise qui représente le *Chemin du Calvaire*. A la Pentecôte précédente, les statues de marbre des apôtres avaient remplacé les plâtres provisoires dans l'église de Notre-Dame, et la statue du Christ, transportée de la chapelle royale, avait été érigée devant le chœur. Le professeur Freund, chargé du soin de cette installation, y avait déployé un grand zèle[3].

Lorsque toutes ces statues se trouvèrent rangées dans l'église, l'architecte Hetsch pensa qu'une frise placée dans l'abside, derrière le Christ, serait d'un heureux effet pour relier toutes ces sculptures

[1] Cette anecdote nous a été rapportée par la baronne elle-même, lorsque nous avons eu l'honneur d'être reçu en son château de Stampe.

[2] En choisissant la statue de l'*Espérance*, œuvre archaïque, pour la placer près de son portrait, la pensée de Thorvaldsen était de bien faire comprendre le contraste entre l'homme qui devait être représenté vivant et la figure de marbre qui devait au contraire rester froide et immobile.

[3] Thiele.

au monument. Thorvaldsen s'empressa d'accepter l'idée de l'architecte, sans se préoccuper de savoir si le conseil de fabrique lui allouerait les sommes nécessaires, et il convint avec M. Hetsch que la Passion, qui ne figurait pas dans l'église, servirait de sujet à cette frise.

Le modèle ébauché à Nysöe, et conservé au Musée de Copenhague, diffère en plusieurs points de l'œuvre qui figure à Notre-Dame. Celle-ci fut exécutée dans l'atelier de M. Freund par de jeunes artistes qui travaillèrent sous la direction de Thorvaldsen.

Le poëte Andersen était un des hôtes habituels de Stampeborg, et il s'y trouvait à l'époque où le sculpteur esquissait cette composition. Dans ses *Contes de ma vie,* il rapporte qu'entrant un matin dans l'atelier, il vit l'artiste modeler la figure de Pilate. Thorvaldsen, peu satisfait de la draperie, consulta Andersen; la baronne, qui avait un respect religieux pour tout ce qui sortait des mains du sculpteur, voulut fermer la bouche au poëte; mais celui-ci dit franchement son avis : le costume de Pilate lui semblait plutôt égyptien que romain. « C'est parfaitement mon opinion », répliqua l'artiste, et aussitôt il détruisit son ébauche, ce qui indigna vivement la baronne contre l'auteur des *Contes.*

Le séjour de Nysöe était fait pour charmer l'artiste. Les journées s'y écoulaient doucement, dans une agréable alternative de travail et de loisir; le maître se levait de grand matin pour se mettre à l'œuvre, et quand midi sonnait, il y avait le plus souvent sept heures qu'il maniait l'ébauchoir. Durant toute cette matinée laborieuse, il ne lui plaisait pas d'être interrompu; mais ensuite il allait volontiers faire quelque promenade dans ces jolis bois qui bordent la baie de Nysöe. On recevait les visites des propriétaires voisins, puis on les leur rendait.

Après le dîner, une des filles de la baronne se mettait au piano et jouait une des mélodies favorites du sculpteur. Le vieillard, toujours très-épris de musique, s'installait alors dans un grand fauteuil pour écouter plus commodément; mais il fermait à moitié les yeux, et s'endormait d'ordinaire pendant quelque temps; à son réveil, il se promenait de long en large dans le salon : « Eh bien, monsieur

Andersen, disait-il, n'allons-nous pas, nous autres enfants, être régalés ce soir de quelque petit conte de fée? » Il goûtait beaucoup le charme poétique et délicat de ces historiettes semi-sentimentales et merveilleuses, toujours pleines de finesse, qu'Andersen sait si gracieusement imaginer.

Dès que la nuit arrivait, l'artiste se montrait impatient de se livrer à son amusement favori, le loto. Sa passion pour ce jeu était devenue une sorte de manie de vieillard, et l'on n'avait garde au château de le priver de ce plaisir; on était même heureux de le voir gagner, car on savait que les chances contraires de la fortune le mécontentaient vivement, bien qu'on ne jouât absolument que de la menue monnaie[1].

Le mois de novembre 1839 vit encore Thorvaldsen à Nysöe. Le 19 était le jour anniversaire de sa naissance, et l'on se préparait à le fêter en famille, lorsque le sculpteur reçut du chapitre du Danebrog la nouvelle que le roi venait de lui conférer la grand'croix de l'ordre. Or, d'après les statuts, le blason de tout personnage élevé à ce grade doit être placé à son rang dans la salle des chevaliers du château de Frédéricsborg. Thorvaldsen, non plus que maître Gottskalk, son père, ne s'était jamais demandé s'il avait un blason, et, de fait, il ne s'en connaissait pas.

On suppose que depuis ce jour il y pensa quelquefois, parce qu'on a trouvé, sur plusieurs fragments de lettres, des essais plus ou moins informes de compositions paraissant se rapporter à ce sujet, et dans lesquels on a cru distinguer le dieu Thor, armé du marteau. Du reste, ce ne furent que des idées fugitives auxquelles il semble ne s'être jamais arrêté bien sérieusement, car en 1843 il n'avait pas encore envoyé les armoiries qu on lui avait demandées; le chapitre de l'ordre le lui rappela, et l'artiste ne tint aucun compte de cette démarche. Après la mort de Thorvaldsen, M. Bissen fut chargé de satisfaire à la réclamation du chapitre[2]; il s'inspira des croquis dont nous venons de parler, et c'est ainsi que le blason

[1] Nous avons vu chez madame de Stampe le sac de soie verte renfermant les gros sous, produit du loto, qu'il donnait à garder à son domestique.

[2] Thiele.

du sculpteur figure dans l'antique salle des chevaliers, au milieu d'armoiries féodales, et qu'il porte le dieu du Nord avec cette devise : *Liberté et amour de la patrie.*

Parmi les divers ouvrages auxquels l'infatigable vieillard travailla pendant son séjour à Nysöe, nous devons citer l'ébauche d'un monument à la mémoire de Frédéric VI, roi de Danemark, mort le 3 décembre 1839, et dans laquelle ce monarque est représenté revêtu du manteau royal et assis sur un trône. Dans la pensée de l'artiste, le monument aurait dû être élevé dans le jardin de Rosenborg, connu sous le nom de *Jardin du Roi.*

Au pied du château de Stampe coule une petite rivière qui passe auprès de l'atelier du sculpteur; celui-ci prenait plaisir à jeter chaque jour du pain aux cygnes qui s'y promènent et viennent s'ébattre sur la pelouse. La vue de ces oiseaux pleins de majesté lui inspira plusieurs compositions dans lesquelles ils figurent et qui représentent le mythe de Léda : Jupiter métamorphosé en cygne porte l'Amour, Léda reçoit son puissant amant et l'Amour s'envole.

Christian VIII, qui avait succédé à Frédéric VI, souhaitait vivement posséder une statue de son ancêtre Christian IV, ce prince qui avait pris une part considérable à la guerre de trente ans. Christian IV avait conservé la réputation d'un habile général, bien qu'il eût été défait à Lutter par Tilly, lieutenant de Maximilien de Bavière, alors chef de l'armée de la ligue catholique. Mais il avait ensuite gouverné sagement son pays, s'était attaché au bonheur de ses peuples, et avait ainsi laissé une mémoire vénérée.

Thorvaldsen ne manqua pas de promettre au roi d'exécuter cette statue; mais, suivant son habitude, il se pressa peu de remplir son engagement. Plusieurs fois, et sans succès, Christian VIII lui fit rappeler sa promesse, tantôt par son grand maréchal, tantôt par ses officiers. Un soir, rencontrant dans un bal la baronne de Stampe, le roi chargea cette dame de gagner sa cause en usant de l'influence qu'elle avait sur l'artiste; mais la baronne ne réussit pas mieux que les ambassadeurs précédents, et voyant ses arguments se briser devant une volonté passive, elle eut de nouveau recours à un stratagème.

Un jour que le sculpteur était en promenade, elle s'installa en son absence dans l'atelier, et tant bien que mal modela elle-même une ébauche d'argile ayant la prétention de représenter le monarque. Quand Thorvaldsen rentra, il fut fort étonné de voir la baronne à l'œuvre. « Que faites-vous donc là? » lui dit-il. — « La statue du roi. Puisque je l'ai promise et que vous ne voulez pas la faire, il faut bien que je m'en charge moi-même, pour remplir mon engagement. »

L'artiste rit de bon cœur et critiqua le travail. « Faites donc mieux, vous qui vous moquez. Je vous défie de rien trouver à corriger à ma statue, » dit la baronne affectant un ton piqué. Thorvaldsen ne put s'empêcher de saisir l'argile pour rétablir les proportions. Une fois qu'il y eut mis la main, il acheva l'ébauche et modela ensuite la statue[1], qui devait être placée sur un sarcophage de marbre dans une des chapelles de Roeskilde. Elle fut en effet coulée en bronze; mais elle a ensuite changé de destination, et l'on peut la voir dans le petit jardin qui entoure le château de Rosenborg.

La plupart des bas-reliefs qui datent de cette époque[2] sont signés de Nysöe; pourtant Thorvaldsen partageait son existence entre la vie de campagne à Stampeborg et la vie mondaine à Copenhague,

[1] L'esquisse est au Musée, mais le petit modèle de plâtre est demeuré à Nysöe, et voici comment : l'officier du roi qui avait coutume de venir rendre visite au sculpteur pour ne pas laisser négliger l'ouvrage, exprima un jour le désir que Thorvaldsen lui donnât le modèle. L'artiste s'en défendit en disant qu'il l'avait promis à madame de Stampe. Lorsqu'ensuite il raconta le fait à la baronne, celle-ci le prit au mot et s'empara du plâtre.

[2] Nous noterons :

Diane implorant Jupiter pour qu'il lui permette de rester vierge; l'Amour et Hygie, modelé à l'occasion des noces jubilaires du roi et de la reine de Danemark.

Persée délivrant Andromède, composition surchargée et tout à fait en désaccord avec les habitudes du maître; *les Pèlerins d'Emmaüs*, pour une église voisine du château de Stampe; *Jésus bénissant les enfants*, destiné à une salle d'asile.

Le Génie du jour de l'an a été fait à l'occasion du 1er janvier 1841. Vinrent ensuite : *Jésus et la Samaritaine*, *l'Amour endormi*, *Psyché endormie* et *Jésus au milieu des docteurs*.

où il poursuivait également ses travaux. Son appartement à Charlottenborg s'ornait chaque jour d'un nouvel objet d'art ou de quelque ouvrage féminin, car les dames se faisaient un plaisir de contribuer de leurs mains à l'élégance de son ameublement.

Toute la société de Copenhague avait fini par connaître Thorvaldsen pour l'avoir visité dans son atelier; mais la mémoire du vieillard était impuissante à se souvenir du nom de tant de personnes, bien que les traits de leur visage lui fussent connus; il se trouvait souvent fort embarrassé lorsqu'il lui devenait indispensable de demander à qui il avait l'honneur de parler. Invité de tous côtés, il lui arrivait parfois d'ignorer le nom de son hôte. M. Thiele rapporte à ce propos l'anecdote suivante :

« J'étais allé, dit-il, avec Thorvaldsen, à un grand repas donné par M. Mösting, conseiller intime et ministre d'État. Nous avions quitté la compagnie en même temps et nous faisions route ensemble, lorsque le maître s'arrêta pour me demander : « Mais quel est donc ce M. Steman? — De quel M. Steman voulez-vous parler? — Celui de chez qui nous sortons! — Vous faites erreur, c'est par le ministre d'État, M. Mösting, que nous avons été reçus. — Vraiment! s'écria Thorvaldsen tout stupéfait. Par ma foi, je n'en savais absolument rien! »

Pourtant, grâce à son domestique, l'artiste avait établi un certain ordre dans cette affaire des dîners. Pendant les premiers temps, il s'était laissé aller à une sorte de fantaisie sur ce point : quand l'heure approchait, il regardait sur sa table, parcourait ses paperasses, et pêchait, en quelque sorte, au hasard parmi les quatre ou cinq invitations qu'il ne manquait pas d'y trouver. Mais un pareil système avait de nombreux inconvénients, et, pour ne froisser personne, Thorvaldsen dut le modifier.

Wilkens, son domestique, était un garçon d'ordre, dévoué et sachant les convenances; il fut chargé d'inscrire toutes les invitations à mesure qu'elles se produisaient. Quelqu'un engageait-il le maître : « Je ne puis rien promettre, répondait-il. Voyez Wilkens, il vous dira si je suis libre; c'est avec lui qu'il faut arranger cela. » Le serviteur devint un personnage; de grands seigneurs intriguèrent

auprès de lui pour avoir un classement de faveur; on le flatta, on lui offrit de l'argent, mais rien ne put jamais changer l'ordre légitime : Wilkens était un honnête homme, esclave de la vérité et absolument incorruptible.

Cet arrangement fit que bien souvent on ne s'adressait même plus à l'artiste quand on souhaitait l'avoir à sa table; on se bornait à se faire inscrire sur la liste du domestique. Quand l'heure arrivait, tandis que le serviteur aidait son maître à passer son vêtement : « Où est-ce que je dîne aujourd'hui? » demandait Thorvaldsen. Et comme Wilkens le conduisait toujours et revenait le chercher dans la soirée, il arrivait ainsi que le vieux maître pouvait ignorer chez qui il dînait, s'il avait négligé d'avance de s'en informer.

Tant il est vrai que les grands artistes, comme les vrais poëtes, tiennent presque toujours de l'enfant par un point de leur vie qui les porte à se laisser aller à l'impulsion étrangère. Vivant avant tout par l'imagination et par la pensée, ils agissent quelquefois avec la naïveté de l'innocence, lorsque la réalité les force à rentrer dans la vie commune.

Un jour Thorvaldsen fut invité par le roi lui-même. Le prince était venu avec la reine visiter l'atelier au moment où l'artiste achevait le modèle de la statue de Christian IV. « Monsieur le conseiller, dit gracieusement le souverain au moment de s'éloigner, je vous engage à dîner pour jeudi prochain. » Wilkens se tenait debout auprès de la porte, et l'artiste lui lança un regard interrogateur. Le pauvre domestique, tout rouge d'embarras, n'osa y répondre. « Est-ce que je puis accepter? lui dit son maître; est-ce qu'il y a quelque obstacle? » Wilkens commit alors l'imprudence de prononcer le nom d'OErsted. — « C'est juste! » reprit vivement l'artiste. Et se retournant vers le roi : « Votre Majesté daignera m'excuser, je ne puis vraiment pas accepter. Jeudi est précisément le jour de fête d'OErsted, et j'ai bien formellement promis d'aller à Roeskilde. » Tandis que les courtisans étaient à demi scandalisés de cette réponse : « Je le regrette beaucoup, reprit le roi avec un sourire bienveillant; mais j'espère être plus heureux une autre fois. »

L'habitude était donc que Wilkens allât le soir chercher son

maître dans la maison où il avait dîné; c'était généralement pour commencer une série de pérégrinations nocturnes dans les rues de la ville, car avec les dîners on ne pouvait satisfaire tout le monde, et il fallait promettre de se rendre à des réunions. Souvent il y en avait plusieurs le même soir; le domestique attendait pendant la visite; mais si l'artiste venait à s'attarder, on entrait dans la dernière maison au moment où tous les invités se séparaient. Le serviteur faisait-il respectueusement observer que les choses étaient allées de travers la veille au soir, dans la crainte qu'il en fût encore de même ce jour-là : « C'est vrai, disait Thorvaldsen pour consoler son fidèle Wilkens, c'est vrai, nous sommes arrivés bien tard, mais en tout cas nous avons tenu parole[1]. »

Les amis de l'artiste avaient pu remarquer depuis assez longtemps un homme âgé, de modeste apparence, qui venait presque chaque dimanche visiter le maître. Celui-ci le recevait cordialement, le faisait asseoir près de lui sur un canapé, et les deux vieillards se livraient alors à une longue et amicale conversation. Thorvaldsen y prenait-il réellement plaisir? on ne sait, bien qu'il ne manquât pas de paraître s'y complaire. Quant au visiteur, on voyait à l'épanouissement de son visage qu'il éprouvait la plus vive satisfaction.

Un dimanche, après une de ces visites, le sculpteur appela son domestique pour lui demander s'il savait qui était ce vieillard. Sur la réponse négative de Wilkens, il lui apprit que cet homme, Islandais de naissance et alors gardien du pont de Knippel à Copenhague, avait nom Thorvaldsen. « Peut-être souhaite-t-il quelque secours? dit le serviteur. — Non pas. Il m'a bien affirmé qu'il n'a besoin de rien, qu'il ne demande rien absolument. Mais il est convaincu qu'il est mon parent, il en est bien aise, et son plaisir est de me venir visiter. Qu'il vienne tant qu'il voudra, le brave homme, je me garderai bien de chercher à lui enlever son illusion, puisqu'elle peut le rendre heureux[2]. »

Malheureusement, la bienveillance du vieillard était souvent

[1] Thiele.
[2] Thiele.

altérée par des accès de mélancolie. Ses humeurs noires, rares dans sa jeunesse, furent fréquentes dans les dernières années de sa vie, bien qu'elles n'eussent aucune cause sérieuse. Il se souvenait alors qu'il avait été quelquefois volé ou trompé, et il devenait d'une misanthropie insupportable même pour ses meilleurs amis; le visage sombre, il se retirait sur un coin de son canapé, et ne voulait voir personne; il prenait en dégoût son art même. Tous les efforts qu'on pouvait tenter pour le détourner de cette fâcheuse disposition d'esprit étaient inutiles, et le serviteur perdait ses peines en cherchant à lui faire prendre quelque distraction. Mais aussitôt que ces tristes impressions étaient dissipées, il regrettait les paroles désobligeantes qui avaient pu lui échapper, et ne négligeait rien pour en détruire l'effet.

Le fidèle Wilkens veillait avec sollicitude sur la santé de son maître; il eût voulu moins de courses la nuit dans la ville et plus de promenades le jour; après les longues heures de travail de la matinée, le vieillard se serait bien trouvé de prendre quelque peu d'exercice. A Nysöe c'était une habitude régulière, mais il n'en était pas de même à Copenhague; il fallait trouver des prétextes, et Wilkens déployait alors toute son habileté. Quand il pouvait donner pour but de sortie la visite de l'atelier d'un artiste, il était presque toujours certain de réussir. Une fois dehors, il trouvait moyen de prendre le chemin des écoliers, et s'arrangeait souvent pour passer dans la rue où s'était écoulée la jeunesse de Thorvaldsen. Le vieillard s'arrêtait alors devant le n° 226 d'Aabenraa; c'était là qu'il avait vécu avec ses parents avant son départ pour Rome. Il regardait la maison du haut en bas, montrait à Wilkens les fenêtres du logement paternel, au premier étage, et celle du petit cabinet où il avait employé bien des veilles au travail. Le serviteur pensant que Thorvaldsen prendrait sans doute plaisir à visiter l'intérieur de cet appartement, lui proposa un jour d'entrer dans la maison; mais à peine le timide vieillard eut-il fait quelques pas pour s'y introduire qu'il en sortit précipitamment : « Non, dit-il, éloignons-nous, on pourrait nous prendre pour deux intrigants. » Défiant comme il l'était devenu lui-même, il trouvait naturel que d'autres le fussent.

Le vol dont il avait été victime à Rome avait augmenté chez lui cette disposition d'esprit; aussi avait-il fait fabriquer à Copenhague une forte caisse de fer destinée à renfermer ses collections de petits objets précieux. Pourtant il y avait longtemps que cette caisse était dans sa chambre, sans qu'il eût songé à s'en servir. Wilkens lui en fit un jour l'observation et lui demanda s'il ne conviendrait pas de s'occuper du rangement : « Non pas, répondit le vieillard en souriant d'un air malin; tous ces objets sont fort bien là où ils sont, et il faut les y laisser; maintenant, il serait très-plaisant que les voleurs vinssent dans ma chambre s'emparer de la caisse de fer. Qui serait le plus attrapé, d'eux ou de moi? »

Cette défiance était en partie cause de sa parcimonie, et le rendait d'autant plus difficile dans ses relations avec les marchands. C'est ainsi qu'il eut un jour une querelle assez sérieuse avec un tailleur dont il avait jugé la note trop élevée. Un malentendu dans la discussion fit croire à Thorvaldsen qu'on avait voulu tromper sa confiance, et il se courrouça au point de prononcer le mot de friponnerie. Le tailleur, qui était un honnête homme, fut profondément blessé, et se retira en disant qu'il n'accepterait rien pour son travail. Frappé du ton de dignité avec lequel cette déclaration lui avait été faite, l'artiste appela son domestique, et celui-ci ayant éclairci le malentendu : « Wilkens, cet homme a raison, dit-il, et je dois lui demander pardon. Allons-y tout de suite. »

Il le fit en effet, et de si bon cœur, que le tailleur fut touché de la démarche du vieillard. Thorvaldsen, pour s'acquitter envers lui, commanda sur-le-champ quantité de vêtements dont il n'aurait pas sans cela songé à se pourvoir, car il n'attachait nulle importance à l'habillement et n'était jamais disposé à renouveler sa garde-robe. Cette négligence désespérait son serviteur, qui tenait beaucoup à ce que la dignité du conseiller fût sauve de ce côté.

Pour venir en aide à un pauvre peintre, le sculpteur payait un tableau le triple de sa valeur[1]. Cette générosité était pour lui toute naturelle. Mais il se pouvait faire que Wilkens lui dît quelques

[1] C'est à cet esprit de libéralité qu'on doit attribuer le nombre de toiles médiocres figurant dans la collection du maître.

instants après : « La chaussure de monsieur le conseiller est tellement percée qu'elle laisse voir la doublure blanche.

— Vous n'avez qu'à y mettre un peu d'encre, et ça ne se verra pas.

— Mais, monsieur le conseiller, cela pourrait paraître singulier, répondait le pauvre domestique.

— Singulier! A qui cela fait-il du mal? Est-ce que quelqu'un a le droit de m'en empêcher? » répliquait le vieillard en se fâchant sérieusement.

Voici une autre anecdote qui montre mieux encore l'intérêt scrupuleux que le brave Wilkens prenait à la dignité de son maître.

L'artiste avait toujours aimé le théâtre; mais à Copenhague les dîners en ville avaient fini par le priver tout à fait de ce plaisir. Pour se ménager un peu de liberté, il résolut de se faire habituellement servir son repas chez lui, si toutefois la femme de Wilkens voulait se charger de ce soin. L'honnête ménage mit tant d'empressement à satisfaire Thorvaldsen, que le maître eut, par scrupule, la crainte d'être une cause d'embarras pour madame Wilkens. Cette pensée le préoccupa au point qu'il chercha une combinaison nouvelle; dans sa simplicité naïve, il crut l'avoir trouvée, et voulut insinuer à son domestique que sa femme aurait beaucoup moins de mal s'ils prenaient tous trois leurs repas ensemble. Le ménage habitait un petit appartement dans le palais même de Charlottenborg, ce qui rendait cet arrangement très-praticable aux yeux de l'artiste; mais avec son respect des convenances, Wilkens ne pouvait admettre quelque chose d'aussi monstrueux, et il chercha différents prétextes pour éluder cette proposition; quand elle se formula plus nettement, il donna pour raison capitale la différence d'heures, puisque sa femme et lui dînaient beaucoup plus tôt. « Si ce n'est que ça, repartit le vieillard, la chose est fort simple. Faisons-nous une réciproque concession : retardez un peu votre repas, et moi j'avancerai le mien; ainsi nous nous trouverons d'accord. »

Battu dans son dernier retranchement, Wilkens dut enfin donner le vrai motif de sa résistance : « Que penserait le monde, dit-il, quand il saurait que monsieur le conseiller dîne avec son

domestique? — Le monde! le monde! s'écria Thorvaldsen. Vous voilà encore avec votre monde! Ne vous ai-je pas dit mille fois que je ne me soucie en rien de ce qu'il peut penser sur toutes ces choses? Ne suis-je pas libre de vivre comme il me plaît?... Et puis, Wilkens, j'estime que dans votre état vous valez tout autant que je vaux dans le mien. » Le maître mécontent bouda pendant quelques jours son serviteur.

Cette insouciance des distinctions sociales ne témoigne pas seulement de la naïveté de l'artiste, elle montre aussi combien peu la haute fortune lui avait donné de fierté. Un roi était son ami, avait été presque son camarade à Rome. L'illustre sculpteur avait été accueilli à la table des princes, des grands, des têtes couronnées, et il y avait fait bonne figure. Il lui semblait tout aussi naturel de venir s'asseoir à celle de son fidèle et honnête Wilkens : peu importait le rang, puisqu'il avait de l'estime pour lui.

Il allait encore dans le monde, où son grand renom, sa belle tenue, son affabilité, son caractère honorable, lui valaient les égards de tous ceux qui l'approchaient. Les dames goûtaient les manières courtoises de ce vieillard, dont les longs cheveux encadraient si bien un visage d'un dessin correct, d'une expression douce et gracieuse. On aimait surtout le voir dans son atelier se promenant vêtu d'une grande robe de chambre grise, une toque de velours noir posée sur sa tête blanche.

Quand il devait aller à la cour ou chez un ministre, il se faisait une grande affaire du choix des décorations qu'il porterait; il avait, en effet, une telle quantité de croix et de crachats, qu'il lui eût été impossible de les placer tous sur sa poitrine. On ne saurait dire malgré cela qu'il attachât une importance exagérée à ces distinctions; pour lui, c'était plutôt une collection [1], intéressante au même titre que celle de ses pierres gravées et de ses médailles.

Ces marques flatteuses de l'estime des rois n'avaient pas donné à Thorvaldsen plus de vanité que sa fortune et sa gloire n'avaient

[1] Toutes ces pièces étaient rangées dans une cassette spéciale, et s'il ne songeait jamais à s'en prévaloir vis-à-vis des hommes, il s'amusait quelquefois à les montrer aux visiteuses comme des bijoux agréables.

mis en lui d'orgueil; il est toujours demeuré simple. Si quelquefois, très-rarement d'ailleurs, il a parlé de ses œuvres de prédilection avec un juste sentiment de leur valeur, il n'en a jamais parlé avec suffisance. Quant aux ouvrages des autres artistes, il les admirait volontiers et les louait de bonne foi; son indulgence sur ce point n'était nullement calculée, mais naturelle; dès que dans une œuvre d'art il pouvait se trouver quelque lueur du feu sacré, il la discernait du premier coup, et c'était pour lui un plaisir de la faire distinguer à d'autres. Les accès de misanthropie auxquels il était sujet, qui lui faisaient oublier momentanément sa bienveillance, pouvaient le rendre injuste envers les hommes, le tromper sur leur valeur et leur caractère; elles ne le portaient jamais à méconnaître le talent des artistes, ou le mérite de leurs ouvrages.

Ce fait montre que sa misanthropie était accidentelle, qu'elle ne tenait pas au fond de sa pensée. Il prouve que la jalousie, dont on accuse souvent les artistes, était entièrement étrangère à sa nature. Le maître s'était toujours plu à rendre service à ses confrères, et l'on pourrait citer des actes nombreux qui témoignent de son désintéressement et de sa bonté. Voici un exemple entre mille. Le roi de Prusse avait commandé une statue à Thorvaldsen : « Sire, répondit l'artiste, il y a en ce moment à Rome un de vos fidèles sujets qui serait plus capable que moi de s'acquitter, à votre satisfaction, de la tâche dont vous daignez m'honorer. Permettez-moi d'appeler sur lui votre royale protection. » Le sculpteur ainsi recommandé et qui se trouvait alors dans une position gênée, s'appelait Rodolphe Schadow. La démarche de Thorvaldsen lui fournit l'occasion de produire une œuvre charmante, *la Fileuse*.



LE GÉNIE DE LA MORT.

CHAPITRE ONZIÈME.

Départ pour Rome. — Réceptions à Berlin, à Dresde, à Leipzig, à Francfort, à Mayence, à Stuttgart. — Fête donnée à Munich. — La *Société des hommes sans gêne*. — Visite au roi Louis. — Séjour à Rome. — Retour en Danemark. — L'artiste et son musée. — Le *Génie de la sculpture*. — Mort de Thorvaldsen. — Ses funérailles.



L'ANGE DU BAPTÊME.

Thorvaldsen était rentré dans sa patrie pour y terminer sa carrière; mais en quittant Rome il s'était promis de retourner encore dans la ville où s'était écoulée la plus importante période de sa vie, ne fût-ce que pour y faire un séjour de courte durée. Quelques travaux inachevés l'attendaient dans son ancien atelier; il devait y retrouver aussi les souvenirs de quarante-deux années d'une féconde existence d'artiste.

Il ne fallait qu'une occasion pour décider ce nouveau voyage : le baron de Stampe ayant résolu de se rendre en Italie avec sa famille, ce fut une raison pour le sculpteur de ne plus ajourner son départ. Les amis résolurent de voyager de compagnie en

traversant le continent; Thorvaldsen désirait revoir celles de ses œuvres qui décoraient les places publiques de quelques-unes des plus grandes villes de l'Allemagne.

On se mit en route le 21 mai 1841, et l'on débarqua à Warnemünde, petit port du Mecklembourg.

Les fêtes extraordinaires auxquelles avait donné lieu le retour de l'artiste dans son pays trouvent une explication légitime dans la juste admiration de compatriotes que la gloire de l'un des leurs flatte dans leur orgueil national. Les ovations qui se succédèrent en Allemagne durant tout le voyage du sculpteur danois offrent un spectacle qui peut paraître étrange aujourd'hui[1].

A Berlin, la famille royale invite Thorvaldsen à passer la soirée au château de Schönhausen[2]. Quelques jours après, les artistes de cette ville organisent un grand banquet dans la salle Jagor, et pour désigner d'une manière plus directe le héros de cette solennité, ils placent dans une niche de feuillage le buste de Thorvaldsen, et le font couronner par la célèbre *Victoire* de Rauch[3].

A Dresde, le roi de Saxe s'empresse de l'inviter à assister à une représentation extraordinaire au nouveau théâtre. Un équipage de la cour vient le prendre à l'hôtel et le conduit dans la loge royale. A peine l'artiste y paraît-il que tous les assistants l'accueillent par de bruyantes acclamations, et comme si ce n'était pas encore assez de tant d'enthousiasme, à la fin de la pièce, la toile se lève de nouveau, et, sous forme d'épilogue, une actrice vient le saluer au nom de l'art dramatique[4].

Mendelssohn, que nous avons vu naguère arriver tout jeune à Rome et charmer le sculpteur en jouant du piano dans son atelier, habite maintenant Leipzig. Thorvaldsen s'en souvient en passant dans cette ville, et le compositeur tressaille de joie lorsqu'il revoit son vieil ami. Il organise une fête musicale en son honneur, puis

[1] Le *Kunstblatt* de 1841 a publié les détails les plus circonstanciés de ce voyage à travers l'Allemagne.

[2] 30 mai 1841.

[3] 3 juin 1841.

[4] 12 juin 1841.

un banquet à l'hôtel de Saxe, et le soir, les étudiants, munis de torches, viennent chanter en chœur sous les fenêtres de l'artiste.

Thorvaldsen va ensuite visiter le monument de Gœthe à Francfort, et celui de Gutenberg à Mayence. Il arrive le soir dans cette dernière ville[1], et la municipalité, avertie de la présence du sculpteur, l'escorte au bruit de la musique et à la lumière des flambeaux. Dès le lendemain, le président du gouvernement grand-ducal de Hesse vient le chercher avec une suite nombreuse qui le conduit à la statue de l'inventeur de l'imprimerie; pour la circonstance, le monument avait été entouré de guirlandes; la place est couverte de monde, les discours et les hourras sont prodigués.

Le jour suivant, le théâtre donne une représentation extraordinaire en l'honneur du « bourgeois honoraire de la ville, du chevalier Thorvaldsen. »

A Stuttgart, ce sont encore des fêtes semblables. Dès le soir de l'arrivée du maître[2], la place où se trouve le monument du poëte Schiller est illuminée par des feux de Bengale, et la Société des Amis du chant donne une sérénade, après laquelle la foule acclame l'artiste de ses vivat enthousiastes. Le lendemain, dès le matin, une députation de la magistrature et du collége des bourgeois vient complimenter celui qui a doté la ville d'un si beau monument, et lui exprimer les sentiments de reconnaissance de cette cité. Le diplôme de bourgeois honoraire lui est remis le jour suivant, pendant un grand repas donné au château de Silberbourg, et à minuit, il est reconduit à son hôtel par toute l'assistance, formant une procession aux flambeaux.

Thorvaldsen se rend ensuite à Munich, où il revoit sa statue de Maximilien Ier, sur la place Wittelsbach. Il y a dans cette ville une réunion de savants qui s'intitule : *Société des hommes sans gêne*. Ceux-ci donnent au sculpteur une fête dans le goût allemand, qui a bien son caractère[3].

L'un d'eux, Schelling, commence par souhaiter une longue

[1] 29 juin 1841.
[2] 6 juillet 1841.
[3] 15 juillet 1841.

vie à l'artiste. Jusqu'ici rien de plus naturel; mais voici la série des excentricités germaniques : Martius conjure les esprits de la nature et la chaleur des tropiques (on était au mois de juillet) de glorifier ce jour heureux ; Stieglitz chante en vers grecs la joie des *hommes sans gêne,* qui ont au milieu d'eux un *maître classique.* Une langue morte ne convient pas à l'orientaliste Naumann ; il célèbre la gloire de Thorvaldsen successivement en cinq langues vivantes : en allemand, en anglais, en français, en arménien et... en chinois ! C'était faire bien de l'honneur au sculpteur, qui ne prétendait pas être un savant. Mais ce n'est pas tout : voici un discours, fort applaudi et très-goûté, dans lequel l'orateur, traitant de l'art et de l'industrie, dépeint « la mirifique et plaisante querelle de Thorvaldsen avec le diable. » (Que venait faire le diable en cette affaire?) Weichselbrenner est plus sérieux dans son appréciation de l'œuvre de l'artiste, qu'il passe en revue, en même temps qu'il retrace rapidement l'histoire de la vie du maître.

Sommes-nous au bout?... Pas encore. Le biographe auquel nous empruntons ces détails affirme que Förster porta un toast en vers « A la feuillette couronnée de myrte et de laurier, toujours pleine de vin fin et généreux ! etc., etc. » Arrêtons-nous.

Pourtant nous n'avons pas fini le chapitre des originalités. A peine laisse-t-on le voyageur respirer. La Société des Amis des arts organise une fête qui a lieu deux jours après, et où fleurit l'allégorie. Là, dans un intermède mythologique, Mercure apparaît, enveloppé d'un manteau de fourrure, allusion à la température, et il annonce qu'on va représenter le *Jugement définitif,* bouffonnerie en un acte et en prose. Il s'agit en effet de prononcer dans une querelle qui s'est élevée entre différentes villes, celles-ci prétendant avoir un certain droit de revendication à exercer sur la personne de Thorvaldsen. Schiller vient plaider la cause de Stuttgart, Gutenberg celle de Mayence. Maximilien Ier s'avance à cheval et se présente comme défenseur de Munich ; Christian IV, champion de Copenhague, n'est pas disposé à céder. Il ne manque pas non plus d'orateurs pour soutenir les droits de Rome, de Varsovie, et de bien d'autres cités encore. Mais voici que Junon, assise auprès de

Jupiter, s'échauffe elle-même en entendant ce débat, au point d'y prendre part et de prétendre que c'est à l'Olympe qu'il convient de revendiquer un si grand artiste. Le souverain des dieux fronce son terrible sourcil; une telle querelle le courrouce, et de sa voix puissante il rend lui-même l'arrêt : « C'est à l'univers entier qu'appartient Thorvaldsen ! »

Le roi Louis, l'illustre ami du maître, n'était pas alors à Munich, il prenait les eaux à Brückenau; mais, dès qu'il fut informé de l'arrivée de Thorvaldsen, il s'empressa de lui écrire[1] :

« J'avais le plus vif désir de revoir à Munich mon excellent et vieil ami Thorvaldsen, le plus grand de tous les sculpteurs depuis les temps les plus florissants de la Grèce, et de lui faire les honneurs de ma capitale, où le plus beau monument qui soit sorti de ses mains excite l'admiration générale. La statue équestre de l'électeur Maximilien Ier n'a pas été surpassée.

» Ne pouvant vous remettre moi-même la croix de l'ordre du Mérite de Saint-Michel que je vous ai destinée, j'ai chargé mon ministre de ma maison et des affaires extérieures de vous la faire tenir. Veuillez l'agréer comme une marque des bonnes intentions de celui qui sait apprécier ce que le monde possède en votre personne. »

Thorvaldsen ne voulut point quitter la Bavière sans revoir le roi Louis. Ce prince s'étant rendu quelques jours plus tard à son château de Hohenschwangau en Tyrol, le sculpteur s'empressa d'y aller visiter la famille royale. Il venait précisément de recevoir une lettre tout intime du roi de Danemark, dans laquelle ce souverain le chargeait de présenter ses compliments à son vieil ami le roi de Bavière. Ces deux princes s'étaient autrefois connus à Rome dans leur jeunesse.

Le voyage triomphal de l'artiste à travers l'Allemagne l'avait singulièrement fatigué; il entra en Suisse par Lindau, visita Zurich et Lucerne, et s'arrêta tout un mois dans ces contrées pour prendre quelque repos avant de descendre en Italie par le Saint-Gothard[2].

[1] 17 juillet 1841.
[2] Thiele.

Il ne fit que traverser Milan, Gênes et Livourne, et ne resta que deux jours à Florence, malgré le bon accueil qui lui fut fait en cette ville par les artistes. Le 12 septembre il arrivait à Rome.

Dès le lendemain, une députation, à la tête de laquelle se trouvaient le président, l'ex-président et le vice-président de l'Académie de Saint-Luc, vint lui apporter les félicitations du monde artistique de la glorieuse cité. Quelques jours après, il y eut une grande fête pour célébrer son retour.

Pendant deux mois, Thorvaldsen n'eut d'autre occupation que de renouveler connaissance avec ses anciens amis. Sa santé se trouva moins bien du climat de l'Italie qu'il ne l'avait espéré; il ressentit pour la première fois de douloureuses courbatures, et il s'en affecta assez sérieusement pour qu'on écrivît à cette époque[1] : « Thorvaldsen croit qu'il est atteint de phthisie, et qu'il en mourra. » C'est sous cette impression qu'il prit la résolution de revenir à Copenhague dès le printemps suivant. Toutefois il prolongea son séjour à Rome au delà de ce terme, puisqu'il y passa la plus grande partie de l'année 1842, et ne retourna en Danemark qu'au commencement du mois d'octobre de cette année.

Pendant cette période, il s'occupa surtout d'ouvrages religieux, parmi lesquels nous citerons une série de petits bas-reliefs représentant la vie du Christ : *l'Adoration des bergers, la Fuite en Égypte, Jésus au milieu des docteurs, le Baptême de Jésus, l'Entrée de Jésus à Jérusalem.*

Ces sujets devaient faire partie d'un ensemble encore plus considérable, puisqu'on a retrouvé des dessins, tracés à la même époque et aujourd'hui conservés au musée, dans lesquels sont représentés : *le Mariage de la Vierge, le Songe de Joseph, l'Adoration des Rois, la Circoncision, la Résurrection, la Fille de Jaïre, Jésus tenté par le diable, les Marchands chassés du temple, la Chananéenne, la Trahison de Judas, la Mise au tombeau.*

Il fit également à Rome le modèle d'un nouveau groupe des *Trois Grâces,* commandé par le roi de Wurtemberg, et qui diffère considérablement de celui dont nous avons déjà parlé.

[1] 8 novembre 1841.

C'est encore pendant ce dernier séjour en Italie qu'il exécuta les modèles nouveaux des deux statues des apôtres *Saint André* et *Saint Thaddée*, dont les premières figures ne l'avaient point satisfait.

Thorvaldsen hésita beaucoup sur la route qu'il suivrait pour rentrer dans sa patrie. La crainte de nouvelles ovations, et, d'après ce qu'il écrit, « l'ennui de se montrer par toute l'Europe comme une bête curieuse, » lui font songer à prendre la voie de mer. Puis, il change d'avis; il traversera la France pour aller voir Paris; il ira de Livourne à Marseille, et se rembarquera au Havre. Mais ce plan de voyage fut encore modifié; pendant la traversée de Livourne à Marseille, il réfléchit que s'il passait par Paris, pour visiter sérieusement cette grande ville, qu'il ne connaissait pas, il se trouverait entraîné à y séjourner quelque temps. Il était pressé, d'autre part, de rentrer à Copenhague, car il avait appris que la construction de son musée était achevée : déterminé par cette dernière considération à ne pas prolonger son absence, il ne s'arrêta que deux jours à Marseille[1], pour aller de là directement à Strasbourg. En passant rapidement par Manheim, Mayence, Francfort, Cassel, Hanovre et Hambourg, il parvint à Kiel, où l'attendait la frégate de la marine royale le *Frédéric VI*, qui le conduisit à Copenhague.

Son premier soin fut de se rendre à son musée, qui avait été exécuté d'après les plans de l'architecte Bindesböll. Une souscription publique en avait couvert en grande partie les frais, et la commune, avec l'approbation royale, avait complété la somme nécessaire. La construction, commencée à la fin de l'année 1839, se trouvait terminée et couverte à la fin de 1841.

Thorvaldsen y fut reçu, dès le lendemain de son retour, par le collége des bourgeois, auquel s'était joint le comité des travaux publics. Il parcourut avec un vif intérêt tout ce grand bâtiment, qu'on avait tapissé de guirlandes pour la circonstance, et il s'arrêta au centre de la cour intérieure. C'était là qu'il devait être inhumé. Le monument élevé pour perpétuer sa gloire était son tombeau, et

[1] Du 5 au 7 octobre 1842.

il semblait que la postérité commençait de ce jour pour le maître; l'œuvre de marbre allait rester, l'homme rentrer dans la poussière. Baissant vers la terre sa tête blanchie, le vieillard demeura quelques instants pensif; mais bientôt l'artiste se redressa et marcha le front haut. Lui-même devait revivre dans tous ses ouvrages, qui resteraient là comme les témoins impérissables du génie à côté des cendres mortelles. Ces pensées avaient-elles traversé son esprit? Ceux qui l'entouraient étaient émus; mais personne n'osa l'interroger.

Thorvaldsen était alors dans sa soixante-douzième année. Son esprit n'avait rien perdu de sa valeur : c'était toujours la même verve féconde, la même facilité de création; l'exécution seule était inégale. On ne retrouve plus dès lors dans ses modèles cette perfection élégante qu'on admire dans un grand nombre des œuvres précédentes, notamment dans celles qu'il a exécutées à Rome aux beaux temps de sa gloire et de sa force. Il ne serait donc pas équitable de juger l'artiste d'après ses derniers travaux, bien que plusieurs d'entre eux soient encore dignes de son talent. Tels sont le buste colossal de *Frédéric VI*, fait pour le monument élevé à ce prince, en Jutland, sur la colline du château de Skanderborg; et les quatre bas-reliefs qui ornent le piédestal : *l'Abolition du servage, l'Institution des États provinciaux, la Protection des sciences et des arts, l'Administration de la justice.*

Un joli médaillon représentant *les Anges fêtant la Noël aux cieux* est aussi de la fin de l'année 1842; le roi de Danemark en fut tellement charmé qu'il s'empressa d'en commander le marbre. Le buste de la baronne de Stampe date de la même époque.

L'année suivante, l'artiste exécuta le modèle de la statue colossale d'Hercule. Malgré les imperfections de cette œuvre, on demeure étonné de la vigueur d'esprit qu'elle témoigne de la part du vieillard. Il fit également l'esquisse de la statue d'Esculape, ouvrage destiné à servir de pendant au précédent; tous deux devaient être coulés en bronze pour la façade du château royal de Christiansborg, à Copenhague [1].

[1] Ces statues furent exécutées plus tard sous la direction de M. Bissen. (Voir au Catalogue.)

Une série assez considérable de médaillons parut en même temps : ce sont les *Génies de la sculpture, de la peinture, de l'architecture, de la poésie et de l'harmonie;* puis les trois *Génies des arts du dessin.* En 1844, l'artiste donna encore des répétitions variées de la plupart de ces ouvrages.

Mais nous devons mentionner particulièrement, et à cause du bruit qu'elle fit en Danemark, une composition plus importante, le bas-relief connu sous le nom de *Génie de la paix.* Le génie est à genoux et présente un plat dans lequel mangent ensemble un lion et un aigle, tandis qu'un chien est assis près de lui. Il y avait là une allusion au prochain mariage du prince royal de Danemark avec une grande-duchesse de Russie; l'intention fut remarquée, et les journaux politiques en parlèrent. Wilkens ayant rapporté leurs commentaires à son maître : « Puisqu'il en est ainsi, dit Thorvaldsen, je vais ajouter le bonnet phrygien à ma composition; » et le même jour il plaça deux fois cet emblème sur la tête de la figure allégorique et sur un arbre de la liberté.

Parmi les personnifications de génies qui, dans les dernières années de sa vie, lui servirent à caractériser soit des idées philosophiques, soit les expressions diverses de l'art, le génie de la sculpture le préoccupa naturellement plus que tout autre. En 1843, à Nysöe, il l'avait montré assis devant un bas-relief représentant la naissance de Minerve; c'est la pensée qui s'élance du cerveau et prend une forme. Mais cette composition, bien qu'heureusement conçue, ne lui avait pas paru suffisante; il reprit ce sujet et fit asseoir le génie sur l'aigle, au pied de la statue de Jupiter. Ce nouveau bas-relief ne lui plut pas davantage, et le 20 mars 1844, il traça sur l'ardoise, à la craie, un troisième projet, qu'on peut voir aujourd'hui au Musée de Copenhague. Ici le génie, dans sa hardiesse toute-puissante, est venu se poser sur l'épaule du Jupiter Olympien... Ce fut la dernière composition du sculpteur. Nous arrivons en effet au terme de cette longue et féconde carrière.

Vers cinq heures du matin, le dimanche 24 mars, l'artiste, se sentant indisposé, sonna son domestique; il avait passé une mauvaise nuit et n'avait pu trouver de sommeil. Wilkens s'efforça de

le tranquilliser; il l'engagea pourtant à garder le lit; mais Thorvaldsen se leva, ouvrit un livre, et alla s'installer sur son canapé, où bientôt après, la fatigue l'emportant, il s'endormit. Quand vers huit heures il se réveilla, il prit comme de coutume son verre de lait et son petit pain, et se mit à travailler toute la matinée[1].

La baronne de Stampe l'ayant fait inviter à dîner, il s'excusa et répondit qu'il avait l'intention de demeurer chez lui. Cette dame, venue pour renouveler son invitation, le trouva occupé à modeler le buste de Luther. Il céda aux prières de la baronne, posa devant son buste la poignée d'argile qu'il avait dans la main, et enfonça l'ébauchoir dans la glaise. L'œuvre inachevée est conservée sous verre, au Musée, et l'on voit encore l'empreinte de la main du maître dans le morceau de terre qu'il vient de quitter.

Il partit avec madame de Stampe, rendit quelques visites, et rentra dîner chez le baron. Il causa très-gaiement, s'amusa d'un article humouristique d'un petit journal, et dit gaillardement en parlant de son Musée : « Maintenant je puis mourir quand je voudrai, Bindesböll a terminé mon tombeau ». Quelques instants après, en se rendant au théâtre, il rencontra cet architecte, et ils échangèrent un salut amical.

Un an précisément avant cette époque, le poëte Andersen, frappé de la nouvelle d'un événement tragique, était venu le raconter à Thorvaldsen : l'amiral Wulff, bien célèbre en Danemark pour avoir traduit les œuvres de Shakespeare et celles de Byron, s'était trouvé indisposé au Théâtre-Royal pendant la représentation, et avait pris une voiture pour rentrer chez lui; en arrivant à sa porte, il avait été trouvé mort par le cocher. « Eh bien, s'écria le sculpteur avec une sorte d'enthousiasme qui stupéfia Andersen, n'est-ce pas là une mort admirable et digne d'envie[2]? »

A un an de distance, Andersen rencontra l'artiste qui sortait de dîner chez le baron de Stampe et se rendait au Théâtre-Royal. Le sculpteur pressa le poëte d'y venir passer la soirée avec lui; mais

[1] Thiele.

[2] Nous tenons cette particularité de M. Andersen, qui nous l'a rapportée lorsque nous lui avons rendu visite à Copenhague.

le conteur avait hâte de jeter sur le papier quelque œuvre nouvelle de son imagination, et il refusa. Thorvaldsen entra seul dans la salle de spectacle et s'assit à sa stalle habituelle du parterre. Une dame étant arrivée ensuite dut passer devant lui; afin de faire place il se leva, et la dame, se retournant pour le remercier, le vit se baisser vers le sol. « Avez-vous perdu quelque chose, Monsieur? » lui dit-elle. Thorvaldsen ne répondit pas. On crut alors qu'il se trouvait mal, et l'on s'empressa de venir à son secours; on le transporta en toute hâte au palais de Charlottenborg, qui touche au théâtre, et il fut déposé sur son canapé. Le médecin s'empressa d'ouvrir une veine; mais il ne vint pas une goutte de sang. Le grand artiste avait cessé de vivre.

Le lendemain, la triste nouvelle se répandit bien vite par toute la ville, qui fut plongée dans la consternation.

La cérémonie funèbre eut lieu le samedi 30 mars 1844, avec une pompe royale. Ce fut pour ainsi dire toute la nation qui fit cortége au maître vénéré.

La salle des antiques du palais de Charlottenborg fut transformée en chapelle ardente. Entouré des chefs-d'œuvre de la Grèce antique, qu'il avait en quelque sorte fait revivre, l'artiste, le visage découvert, la tête ceinte de lauriers, y fut exposé dans un cercueil richement orné de couronnes [1].

C'est là que toutes les députations vinrent se réunir aux amis du défunt; les artistes entonnèrent le chant d'adieu, et le cercueil fut fermé. La statue du maître était dessinée sur le couvercle; on plaça sur le drap noir le ciseau du sculpteur au milieu de branches de laurier et de palmier, et parmi les couronnes on put remarquer celle que la reine de Danemark avait tressée avec des fleurs.

Un docteur en théologie, le professeur Clausen, prononça un discours, et le convoi se mit en mouvement le long du Marché neuf, de la rue de l'Est, de la place d'Amack, de la rue de Vimmelskaftet et de la rue Neuve [2]. Toutes les maisons étaient tendues de

[1] M. Dotezac, ministre de France à Copenhague, qui assistait à cette cérémonie, nous en a rapporté quelques détails.

[2] Thiele.

noir; la foule était morne et silencieuse; on n'entendait que le glas funèbre, sonné par les cloches des églises de la ville, et du haut des clochers les chœurs religieux. Des croisées les femmes jetaient des fleurs devant le cercueil, que portaient quarante artistes, et quand on vit le cortége arriver à Notre-Dame, le Roi en personne, accompagné du prince royal, vint le recevoir à l'entrée de l'église. C'est au milieu de l'œuvre religieux de Thorvaldsen que fut célébré le service funèbre. Le prieur de la cathédrale, le R. Tryde, prononça une oraison, et après la cérémonie, la foule recueillie se retira lentement. On sentait que toute la nation était douloureusement frappée au cœur.

Les restes de l'illustre sculpteur demeurèrent près de quatre ans dans une chapelle de l'église de Notre-Dame, en attendant que les travaux intérieurs du Musée fussent terminés, et ce n'est que le 6 septembre 1848 qu'eut lieu la translation du corps dans le caveau placé au milieu du Musée Thorvaldsen. Ces restes mortels reposent aujourd'hui au milieu de la riche collection des œuvres du maître.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

ŒUVRE DE THORVALDSEN.



MERCURE

[redacted]





FIGURE DE LA FRISE *le Triomphe d'Alexandre.*

CHAPITRE PREMIER.

Influence de l'école française, depuis l'époque de Louis XIV, sur le mouvement des arts en Danemark. — L'Académie des beaux-arts de Copenhague. — Du mouvement de rénovation, dirigé par Winckelmann, en Italie.



PSYCHÉ.

Élève de l'École des beaux-arts de Copenhague, Thorvaldsen a produit son œuvre sous l'influence des théories que Winckelmann avait émises à la fin du siècle dernier. Il est donc impossible d'apprécier son mérite et ce qu'il peut avoir de personnel, si l'on ne s'est pas rendu compte, au moins sommairement, de l'état des arts en Danemark au moment de la naissance du sculpteur, et du mouvement qui s'était répandu dans l'Italie quand tout jeune encore il vint s'établir dans la Péninsule. Quelque grande que soit la personnalité d'un artiste, elle ne saurait être isolée du milieu dans lequel elle s'est manifestée.

Le développement des beaux-arts en Danemark est intimement lié à l'histoire de l'école française. C'est à Rome qu'avait étudié Poussin ; c'est aussi là que se forma Lebrun, le peintre du grand roi, le véritable fondateur de l'Académie de France à Rome.

L'influence de l'école française, à partir de la seconde moitié du dix-septième siècle, fut prépondérante dans l'Europe entière; elle domina partout, en Italie, en Allemagne, et même dans les pays scandinaves. Si l'on parcourt ces contrées, on rencontre à chaque pas, dans les palais, dans les églises, dans les châteaux, de vastes compositions conformes au goût pompeux des œuvres de Lebrun, ou des statues rappelant par l'apparat du style la manière des Coustou.

A Lebrun succéda Mignard; après lui vinrent Watteau, Boucher; les peintres des fêtes galantes, Lancret, Pater, le sculpteur Clodion, et tant d'autres. En sculpture comme en peinture, la recherche du gracieux finit par se substituer à la dignité de convention, aux grandes allures, parfois emphatiques, du siècle de Louis XIV. Un genre maniéré, plein d'élégantes mièvreries, devint à la mode; on était bien loin déjà du point de départ de l'école française.

Le nouveau style, qui s'accommodait parfaitement aux idées, au goût général de l'époque, eut une influence qui se fit également sentir par toute l'Europe.

Dès le règne de Louis XIV on peut suivre ces vicissitudes de l'art français dans les pays scandinaves, autant et même plus que partout ailleurs. Né à Copenhague, Thorvaldsen ne se trouvait donc pas éloigné, comme on pourrait le croire au premier abord, du courant général des idées. Quand il vint au monde, les arts[1], et notamment la sculpture, étaient cultivés avec succès en Danemark.

Il est vrai qu'avant Christian V (1670-1699) l'école hollandaise avait dirigé les peintres danois; mais à la fin du dix-septième siècle les idées françaises s'introduisirent parmi ces artistes pour régner

[1] On sait quel rôle considérable les pays du Nord ont autrefois joué dans les affaires politiques de l'Europe. La ville de Copenhague possède encore les vestiges de l'ancienne magnificence de ses rois; une visite au château de Rosenborg, où sont renfermées tant de précieuses reliques des temps passés, vases, pierreries, objets d'art de toute espèce, suffirait à faire comprendre quelle a été autrefois la splendeur de cette cour de Danemark, aujourd'hui si digne dans sa simplicité.

Cette inclination pour ce qui est riche et brillant, nous devons ajouter ce goût des belles choses, étaient déjà répandus au temps de Christian IV (1588-1648).

absolument sur eux. Cette influence, remarquons-le, fut facilement acceptée par le génie national, tandis que celle de pays plus rapprochés ne réussit pas à prendre faveur.

Dès l'époque de Christian V, un peintre français, Jacques d'Agar, s'établit à Copenhague comme peintre des portraits de la cour, et un autre artiste, français aussi, le sculpteur Abraham-César L'Amoureux, exécuta la statue équestre du roi [1]. Cette statue, dont nous avons eu occasion de parler déjà dans la biographie de Thorvaldsen [2], fut fondue en plomb et érigée au centre de la place Royale (Kongens Nytorv) : le monarque foule aux pieds de son cheval une sorte de démon, qui figure l'Envie et se tord dans un mouvement de haine et de basse colère. Cet ouvrage, qui ne manque pas d'ailleurs d'une certaine vigueur, est d'une allure pompeuse, et vise à l'effet par une expression forcée.

Frédéric IV et Christian VI protégèrent les arts [3] et virent l'école française prendre racine en Danemark. Sous le règne de Frédéric V [4], on fit disposer le palais de Charlottenborg pour y installer l'Académie des beaux-arts. En même temps, un quartier entièrement neuf, Fredriksstaden, s'ouvrit à Copenhague, et les principales familles nobles rivalisèrent d'efforts pour y élever de somptueuses demeures. La place principale de ce quartier fut appelée *Amalienborgs Plads*, du nom d'un vieux château qui y était autrefois situé, et qui, en 1689, avait été dévoré par un incendie.

Là fut érigée une statue équestre du roi, et ce fut encore un sculpteur français, J. F. J. Saly, qu'on chargea de ce travail.

[1] 1688.

[2] Chapitre I[er], p. 6.

[3] Frédéric IV (1699-1730) avait véritablement l'intelligence de ce qui est beau : Fredriksborg et Fredensborg fournissent les preuves d'un réel sentiment des convenances en matière d'art; ces palais sont habilement disposés pour entrer en harmonie avec les sites et les mouvements naturels du pays qui les entoure. Frédéric IV protégea surtout la peinture. Son successeur, Christian VI (1730-1746), était un prince passionné pour le luxe; le palais de Christiansborg (qui fut dévoré par l'incendie de 1794) et une série de châteaux de plaisance et de chasse, parmi lesquels nous citerons Hirsholm et l'Ermitage, témoignent de la splendeur dont il se plut à entourer sa cour.

[4] 1746-1766.

L'œuvre a une belle tournure; certaines parties, notamment la tête du cheval, sont d'une très-bonne exécution.

Saly, qui demeura en Danemark jusqu'en 1774, y laissa d'autres ouvrages estimables et eut surtout une influence importante sur le développement de l'Académie, dont il devint directeur. Sous son administration se formèrent plusieurs sculpteurs nés en Danemark, C. F. Stanley, A. Weidenhaupt, N. Dajon, qui laissèrent un nom justement apprécié dans leur pays.

Le sculpteur danois qui obtint le plus de considération auprès de Saly, fut Johannes Wiedewelt, qui lui succéda comme directeur de l'Académie. Il appartenait à une famille d'artistes : son grand-père avait été architecte, son père sculpteur. L'usage était déjà répandu en Danemark d'orner de grandes figures de bois et de riches décorations en relief la proue et la poupe des navires. Le père de Wiedewelt se livrait à ce genre de travaux dans les chantiers de Holmen, et ce fut là que l'enfant fit ses premiers essais, comme plus tard le jeune Thorvaldsen.

Sous la direction de son père, il avait acquis une certaine habileté, et lorsque Saly vint à Copenhague en 1753, Wiedewelt faisait son voyage d'artiste aux frais de la cassette royale. Il se rendit d'abord à Paris, où il travailla auprès de Guillaume Coustou le jeune; puis à Rome, où il vécut familièrement avec Winckelmann, qui tourna son attention vers les œuvres de la sculpture antique. Cette rencontre eut sur Wiedewelt une influence décisive, et à partir de ce moment il se mit à étudier avec ardeur les Grecs et les Romains. Ses relations avec l'illustre savant furent fondées sur une véritable amitié, et jusqu'à la mort de Winckelmann il entretint avec lui une correspondance assidue.

De retour à Copenhague, Wiedewelt fut nommé membre de l'Académie (1758), et l'année suivante professeur. On le chargea en même temps de travaux considérables. La riche cathédrale de Roeskilde, qui renferme les dépouilles des souverains de Danemark, possède de lui le sarcophage de Christian VI et le grand monument funèbre de Frédéric V, orné de deux figures exécutées dans des proportions au-dessus de celles de la nature. On voit dans

le jardin du château de Fredensborg plusieurs statues de la main du même artiste, des vases de marbre richement décorés, et quatre grands groupes exécutés en grès dont les sujets sont tirés de la mythologie grecque. Wiedewelt a sculpté un grand nombre de bustes et de monuments funèbres. Plusieurs ont été détruits, soit dans l'incendie du château, en 1794, soit dans le bombardement qui ravagea Copenhague en 1807. Mais l'ouvrage qui peut le mieux témoigner de son mérite et de la nature de son talent a été heureusement conservé; c'est une statue de femme, en marbre, qui représente la Fidélité. Elle est placée, avec trois autres statues, autour de l'*Obélisque de la Liberté*[1], élevé en 1792 en face de la porte de l'ouest de la ville.

Artiste intelligent, Wiedewelt avait le don de l'invention et composait avec une grande facilité. Son séjour à Paris et à Rome, ses relations avec Winckelmann, avaient contribué à enrichir son esprit de connaissances étendues. Toutefois son talent, qui s'était développé sous cette heureuse influence, manqua de flexibilité, et l'artiste ne parvint pas à mettre la vie et l'expression dans ses figures, exécutées avec une science sévère, mais aussi avec une certaine roideur.

Les tendances de style qu'on peut remarquer dans les ouvrages de ce sculpteur attestent l'autorité que Winckelmann exerçait sur lui; elles manifestent déjà le mouvement des idées nouvelles qui domineront plus tard avec Canova et Thorvaldsen.

Devenu vieux, Wiedewelt laissa peu à peu envahir son esprit par la plus sombre mélancolie, et mit fin à ses jours, en 1802[2].

[1] Ce monument perpétue le souvenir de l'abolition du servage.

[2] Parmi les élèves de Wiedewelt, nous devons citer J. J. Holm, un jeune artiste de talent, qui abandonna bientôt la sculpture pour se livrer à la gravure en médailles. Il fut pourtant surpassé dans cet art par Peter Gianelli, natif de Copenhague, qui a ciselé plusieurs médailles d'une véritable valeur; on remarque surtout celle qu'il fut chargé de faire pour rappeler l'abolition de la traite des nègres dans les colonies danoises en 1792. Il mourut dans les premières années de notre siècle. Son frère, Dominic Holm, qui remporta la grande médaille d'or à l'Académie, en 1799, alla plus tard s'établir en Angleterre. Il envoya en 1820, à l'Académie à laquelle le rattachaient ses études, un portrait-buste du duc de Glocester.

Weidenhaupt, élève de Saly, s'acquit une juste considération, surtout comme professeur à l'Académie; il a laissé un *écorché* fort estimé et qui servait encore de modèle dans ces dernières années. Pensionnaire de l'Académie, il s'était rendu à Paris, où il étudia de 1762 à 1765. Il travailla sous la direction de Pajou à un *Saint Augustin* de marbre destiné à l'hôtel des Invalides. A Rome, il se sentit attiré par les antiques; il modela plusieurs copies réduites des plus célèbres statues, et ces réductions, que le temps a malheureusement fait disparaître, obtinrent un grand succès aux expositions de Copenhague.

L'une des figures de marbre qui ornent l'obélisque de la Liberté a été exécutée par lui. Elle représente *l'Agriculture*. Il n'y a que justice à constater dans cette statue, ainsi que dans plusieurs autres études de cet artiste, les témoignages d'un effort soutenu vers la simplicité de l'art grec.

Nicolas Dajon, né à Copenhague comme Weidenhaupt et élève de Saly, travailla aussi au monument de la Liberté. Les deux figures de femmes qui représentent *la Valeur* et *le Patriotisme* sont dues à son ciseau; mais elles sont inférieures aux deux autres. Il réussit mieux dans un très-riche monument funèbre, orné de deux figures de femmes de grandeur naturelle, en marbre, qui se trouve dans le cimetière d'Assistance.

A l'Académie, Thorvaldsen reçut les leçons de ce sculpteur. Lorsqu'en 1819 l'élève revint à Copenhague, déjà environné de gloire, le vieux maître était presque oublié; il est mort en 1823.

Il n'entre pas dans notre plan de tracer ici un tableau complet de l'histoire de l'art en Danemark [1]. Nous avons essayé seulement

[1] En Suède, le mouvement des arts se ressentit également de l'influence française, et peut-être même d'une manière plus persistante qu'en Danemark. Le frère cadet de notre célèbre Bouchardon s'était établi dans ce pays, où il était sans rival. Il mourut en 1762. — Larchevêque, qui fut directeur de l'Académie royale de Suède et mourut en 1778, était un artiste maniéré. Il eut pour élève Sergel, le meilleur des sculpteurs suédois, sur lequel M. le marquis de Chennevières a donné une intéressante notice dans la *Revue universelle des arts* (mai 1856). Sergel, qui fit un excellent *Faune couché*, avait précédé Canova à Rome, et c'est là qu'il se forma, sans se soustraire pourtant aux souvenirs et à l'influence de l'école française : son joli groupe de *l'Amour et Psyché* en est un

de montrer par quelques indications comment ce pays, après avoir subi l'influence générale du mouvement des arts en Europe, et particulièrement en France, avait vu son Académie se former; nous avons voulu faire connaître le milieu dans lequel Thorvaldsen fit ses premières études d'artiste.

Il ne faudrait pas exagérer l'influence qu'eurent en Danemark les principes rapportés d'Italie par Wiedewelt, l'ami de Winckelmann; ils ne furent pas toujours adoptés par les successeurs de cet artiste. Ce n'est donc pas à Copenhague, mais à Rome, en face des chefs-d'œuvre de l'antiquité, que Thorvaldsen a trouvé définitivement sa voie.

Lorsque Thorvaldsen arrivait en Italie, la révolution des idées était définitivement accomplie. On sait qu'elle avait commencé dans la Péninsule dès le milieu du dix-septième siècle; au dix-huitième, un Allemand fixé à Rome, Mengs, l'encouragea, et Winckelmann en assura le triomphe. Par une heureuse coïncidence, les découvertes de Pompéi et d'Herculanum favorisèrent ce grand mouvement. Profondément imbu des beautés de la langue grecque, admirateur de Sophocle et de Démosthène, passionné pour Hésiode et pour Homère, Winckelmann avait longuement étudié les antiquités des musées allemands avant de se rendre en Italie. Au moment où il arrivait sur cette terre qui lui promettait d'infinies jouissances d'artiste et d'érudit, l'antiquité elle-même surgissait des cendres et des laves préservatrices; elle venait s'exposer nue et vivante encore aux regards de cet amant plein d'enthousiasme.

Les travaux de Winckelmann sur l'antique sont depuis longtemps connus. L'influence considérable qu'ils ont eue sur les

témoignage. Nous ne pouvons oublier que c'est à Sergel qu'on doit le tombeau de Descartes, dans l'église d'Adolphe-Frédéric, à Stockholm. — Après cet artiste, les sculpteurs suédois les plus célèbres ont été deux contemporains de Thorvaldsen, Byström et Fogelberg. Le premier, esprit sérieux et un peu froid, s'inspira des antiques; l'autre fut élève de Sergel, mais il étudia aussi sous Guérin et Bosio à Paris. Gustave Planche a consacré un article très-étudié (*Revue des Deux-Mondes,* 1855) à cet artiste, qui fut extrêmement attaché aux souvenirs de la mythologie scandinave. On doit à Fogelberg les statues des dieux Odin, Thor et Balder. Ses œuvres ont été éditées en 1856, à Paris, par M. Casimir Leconte.

artistes a détourné le goût des œuvres maniérées pour le ramener à l'étude des beautés sévères de l'art grec. N'eussent-ils d'autre mérite, ces travaux seraient dignes par cela seul du respect de tous les esprits judicieux; toutefois, comme en général ils ont produit de moins heureux résultats en peinture qu'en sculpture, on les a vus perdre une partie du crédit dont ils jouissaient au commencement de ce siècle.

Peut-être aussi la faute en est-elle à l'excès de zèle de quelques artistes, qui, confondant la lettre avec l'esprit, ont dépassé le but, et sont allés bien au delà des idées de Winckelmann, en remplaçant d'une manière absolue l'étude éclairée de la nature par la copie servile des débris de l'antiquité. Ces artistes n'ont donné le jour qu'à des pastiches.

Le savant allemand avait dit : « La discussion de l'art des Égyptiens, des Étrusques et des autres peuples peut étendre nos idées et rectifier nos jugements : l'examen de l'art des Grecs doit ramener nos conceptions au vrai, et nous servir de règle pour juger et pour opérer [1]. »

Des travaux de Winckelmann ressort une doctrine juste et sage. Le grand admirateur des Grecs est persuadé que ces maîtres ont possédé la vérité dans leur art, et lorsqu'il décrit la voie suivie par eux, il laisse jaillir de cet enseignement des préceptes d'une haute portée. A quoi tenait la supériorité, incontestable dans la statuaire, de ces artistes grecs si heureusement doués des qualités naturelles qui font sentir et apprécier la beauté? Avant tout, à l'étude journalière qu'ils firent du nu [2].

Si les Grecs avaient sous les yeux la nature nue, ils ne se contentaient pas de la copier, ils la choisissaient dans ses détails pour en composer un tout harmonieux, supérieur, par conséquent, à

[1] Winckelmann, t. II, liv. IV, chap. Ier.

[2] « Les gymnases et les lieux où la jeunesse s'exerçait toute nue à la lutte et à d'autres jeux, étaient les écoles de la beauté plastique. Là, les artistes contemplaient les beaux développements de la taille : l'imagination échauffée par l'habitude journalière de voir le nu, ils savaient se rendre familière et présente la beauté des formes. A Sparte, des jeunes filles nues, ou presque nues, s'exerçaient à la lutte. » Winckelmann, t. II, liv. IV, ch. II.

chaque modèle pris isolément : « Ils surent épurer leurs figures de toutes les affections personnelles qui détournent notre esprit du vrai beau. — Ce choix des belles parties, et leurs rapports harmonieux dans une figure, » remarque encore Winckelmann, « produisirent la *beauté idéale,* qui par conséquent n'est pas une idée métaphysique. »

Aujourd'hui la doctrine idéaliste trouve de nombreux contradicteurs, et cependant, si elle ne s'en tient pas à la vérité absolue, on voit qu'elle ne proscrit pas l'étude de la belle nature, qui demeure sa source première.

La recherche du beau dans la nature et la création de l'idéal ne constituent pas toute l'esthétique des Grecs. L'artiste qui suit leurs préceptes doit encore s'attacher à l'*expression* et à l'*action.* « En enseignant la doctrine des belles formes, il est essentiel d'y joindre l'observation de la décence dans les gestes et dans les attitudes, parce que c'est en cela que consiste une partie des grâces [1]. »

Pourtant il faut de la mesure dans l'expression comme dans l'action : car si la beauté, semblable à l'eau la plus limpide puisée dans la source la plus pure, n'admet pas que rien d'étranger vienne s'y mêler, l'expression ne peut se montrer que jusqu'au point où elle n'altère pas les traits du visage ; de même le mouvement des membres ne doit jamais être assez accentué pour rompre l'harmonieux équilibre du corps.

Telle est l'essence de la doctrine de Winckelmann. Thorvaldsen est un des artistes qui s'efforcèrent avec le plus de foi de mettre ces théories en pratique, et l'on peut dire qu'il en est, pour la sculpture, l'expression la plus complète et la plus vraie. Il est donc impossible de séparer son œuvre de la doctrine qui l'a en quelque sorte enfanté.

[1] Winckelmann, t. II, liv. IV, chap. III.



ACHILLE ET PRIAM.

CHAPITRE DEUXIÈME.

Les théories de Winckelmann et Thorvaldsen. — Les figures de force : *Jason*, *Mercure*, *Vulcain*, *Hercule*. — Les figures de jeunesse : *Bacchus*, *Ganymède*, *l'Amour*, *Apollon*, *Adonis*. — Les figures de déesses : *Vénus*, *les Trois Grâces*, *Psyché*, *Hébé*. — La statue de *la Jeune Danseuse* et celle de *l'Espérance*. — *Les Éginètes*.



ADONIS.

Les ouvrages de Winckelmann, qui devaient exercer une influence si considérable sur la direction des arts, restèrent pendant assez longtemps presque étrangers aux artistes. Les principes exposés par le savant ne furent d'abord appréciés que des archéologues; mais lorsque peu à peu ils se furent frayé un chemin au delà de ce cercle restreint, ils amenèrent une complète révolution dans les idées. David, à son retour d'Italie, les importa en France, où ils furent accueillis d'autant plus facilement que l'étude des institutions républicaines de la Grèce et de Rome était en faveur, et qu'une grande vogue était assurée à tout ce qui les rappelait, soit dans les formes politiques, soit dans les arts. Canova, génie souple et facile, s'appropria une certaine apparence de l'art antique; il devint bientôt le sculpteur le plus célèbre non-seulement de l'Italie, mais de l'Europe; et l'estime qu'on faisait de son talent s'accrut encore, quand à son tour l'Empire évoqua les souvenirs de la Rome des Césars.

A l'époque de l'arrivée de Thorvaldsen en Italie, la révolution était accomplie; mais il ne faut pas croire que l'artiste n'ait fait que céder à l'entraînement des idées dont il se trouva comme enveloppé; un sentiment personnel le guidait, lorsqu'il s'arrêta tout d'abord devant les plus beaux, les plus sévères monuments de l'art grec; et s'il entra dans le mouvement général, ce fut pour y prendre un rôle à part et que lui seul a rempli.

Les circonstances lui furent d'ailleurs favorables. A peine le jeune Danois fait-il les premiers pas dans la voie où il est appelé à s'illustrer, qu'il rencontre un fervent disciple de Winckelmann. Sans doute il doit beaucoup moins aux sages conseils de cet ami qu'à la rectitude de sa propre intelligence, mais sa modestie avait une respectueuse confiance dans les lumières de Zoëga. Vivement encouragé par le savant archéologue dans son admiration enthousiaste pour le grand style de la statuaire antique, Thorvaldsen s'abandonna sans hésitation comme sans réserve à son penchant, et marcha résolûment dans la direction qui devait le conduire au complet développement de son talent.

A Rome il trouvait un vaste champ ouvert à l'investigation, et d'innombrables modèles pour ses études; en dépit du temps destructeur, des guerres civiles, des invasions des barbares, des dévastations, Rome était restée l'héritière de l'antiquité. Les fouilles poursuivies en Italie, puis les explorations poussées jusqu'en Grèce, ajoutaient chaque jour de nouvelles richesses à toutes celles que l'on possédait déjà.

Avant de songer à produire aucun ouvrage original, Thorvaldsen s'efforça de se bien pénétrer du style des artistes grecs, et, les « œuvres de force » l'attirant de préférence, il prit pour modèle de sa première copie importante l'un des Dioscures du Monte Cavallo, le *Pollux*, qu'il exécuta avec une sorte de respect religieux. Sous l'impression[1] profonde de l'étude de cet antique, il produisit le *Jason*, statue qui frappe tellement par la fierté de l'allure et la

[1] « L'émotion reçue doit se transformer en nous-même, dit avec raison madame de Staël; et plus cette émotion est vraie, moins elle inspire une servile imitation. »

sévérité du style, qu'on a peine à croire qu'elle marque le début d'un jeune artiste.

« Lorsque Jason parut, dit Pindare[1], tout le peuple fut frappé d'étonnement. Il croyait voir Apollon, Bacchus ou Mars. » Canova avait pris l'*Apollon* pour type de son *Thésée;* pour représenter Jason, Thorvaldsen choisit la figure plus mâle du dieu Mars. Le héros porte encore les longs cheveux flottants, tels qu'il les avait, au dire du poëte, lorsqu'il entra pour la première fois dans Athènes : ses cheveux s'échappent de son casque en touffes bouclées; ses formes appartiennent à l'âge viril; sa noble attitude rappelle celle d'Hercule dans une mosaïque antique de la villa Albani[2].

Les Grecs donnaient plus d'expression et de mouvement aux héros qu'aux dieux. Suivant leurs principes, la sérénité sublime de la Divinité ne souffrait pas d'être altérée; mais il était permis à l'artiste d'animer davantage les figures humaines. « Dans la représentation des héros, c'est-à-dire des hommes auxquels l'antiquité attribuait la plus haute dignité de notre nature, les anciens allèrent jusqu'aux limites de la divinité, mais sans passer outre et sans confondre la différence délicate de ces deux natures[3]. » Le *Jason* est l'application de ce précepte.

Les figures des dieux répondaient chez les Grecs à des idées préconçues; l'imagination admirablement équilibrée de ce peuple n'enfanta pas des monstres, comme en ont produit la plupart des Orientaux idolâtres, elle enfanta au contraire des beautés parfaites et surhumaines bientôt admises par le dogme. Ces figures expriment la pensée non pas seulement dans le visage, mais de la tête aux pieds. Lorsque Thorvaldsen représenta les divinités, il dut se conformer à la tradition grecque en adoptant le type consacré de chacune d'elles, en se soumettant aux procédés d'épuration des sculpteurs de l'antiquité[4]. Pourtant il s'est efforcé en même temps

[1] *Pythiques*, IV.

[2] Découverte en 1760 et rapportée dans les *Monumenti,* n° 66.

[3] Winckelmann, t. II, liv. IV, chap. II.

[4] « Comme les anciens, dit Winckelmann, s'étaient élevés par gradation de la

de ne pas perdre de vue la nature, et l'on peut constater dans la plupart de ses statues une étude anatomique très-scrupuleuse faite sur le modèle vivant.

Thorvaldsen, en suivant avec une sage mesure le système de déification des formes humaines, a composé dans son *Mercure* une œuvre mêlée d'idéal et de réel. Cet ouvrage, un des plus beaux morceaux de la sculpture moderne, pourrait figurer sans trop de désavantage auprès des statues antiques. « *Mercure Argiphonte* [1], dit avec raison Nagler, est le plus heureux choix des belles formes de la nature dans l'âge de trente ans. Il tient au caractère et à la proportion du fameux héros grec désigné par la qualification de *Gladiateur combattant.* » Pour créer une telle œuvre, Thorvaldsen a commencé en effet par copier la nature, et nous avons dit que la pose même de la figure lui avait été donnée par un portefaix qu'il vit par hasard sur le Corso. Le portefaix est devenu dieu, grâce au choix exquis des formes épurées avec une discrétion intelligente sans cesser d'être vraies, grâce enfin à la noblesse qui caractérise l'expression du visage : ce n'est pas la ruse humaine, c'est l'intelligence divine que reflètent le front et le regard de Mercure. L'action, ou, pour parler plus exactement, la préparation à l'action, est suffisante pour donner du mouvement et de la souplesse au torse et aux membres ; mais elle est sobre et révèle un dieu qui peut agir avec puissance et sans effort.

Dans la statue de *Mars* les muscles sont accentués davantage ; il convenait de donner au dieu de la guerre un aspect de force extérieure plus prononcé que chez Mercure. Pourtant ces deux divinités offrent les caractères de la jeunesse combinés avec ceux de la virilité : Mars et Mercure sont imberbes, et leurs cheveux courts et frisés retombent sur le front.

beauté humaine jusqu'à la beauté divine, ce dernier degré fut réservé à la beauté par excellence. » Et il ajoute plus loin : « Le procédé de faire d'un héros un dieu s'opère plus par suppression que par addition, c'est-à-dire il se fait en retranchant graduellement les angles trop équarris et trop prononcés par la nature, jusqu'à ce que la forme soit portée à une telle finesse d'exécution qu'il paraisse que l'esprit seul y a opéré. »

[1] C'est-à-dire *meurtrier d'Argus.*

La statue de *Vulcain* appartient à l'âge de complète virilité [1]. On sait que les Grecs prêtaient aux divinités de cet âge un caractère en quelque sorte immuable, à ce point qu'on peut les reconnaître aux traits consacrés de leur visage, au jet de la chevelure et de la barbe. Le visage de Vulcain est empreint de cette calme rudesse qui convient au forgeron fils de Jupiter; on retrouve chez lui la forte barbe et l'épaisse chevelure du roi des immortels; sa tête est recouverte du *pileus* des artisans; sa tunique, suivant le mode consacré pour ce dieu sans cesse occupé à un dur labeur, est détachée sur l'épaule droite et laisse la poitrine découverte. L'attitude générale de cette figure rappelle beaucoup celle d'un Hephæstus qu'on voit sur un autel du Vatican [2].

Quant à la statue d'*Hercule*, on ne saurait la juger sévèrement, si l'on se rappelle que Thorvaldsen était dans sa soixante-treizième année lorsqu'il l'a modelée. Cet ouvrage est certainement inférieur aux précédents, bien qu'il ait encore le caractère de grandeur qu'imprime la main d'un maître.

Les sculpteurs grecs voyaient dans Hercule deux figures différentes. L'une, c'est le héros obligé de déployer la force de son bras pour combattre les brigands et les monstres; encore retenu sur la terre par ses travaux, il est représenté avec des muscles saillants. L'autre, au contraire, c'est le demi-dieu; partageant désormais les jouissances et le repos des immortels, il montre un corps dégagé de toutes les saillies trop accentuées qui révèlent les combats de la vie terrestre. C'est ainsi que l'Hercule Farnèse exprime le héros, tandis que celui du Belvédère révèle le dieu [3].

Thorvaldsen a voulu représenter l'Hercule homme; il ne l'a pas montré dans l'éclat de la plus belle jeunesse, comme les Grecs l'avaient fait quelquefois, avec des traits qui font presque douter de son sexe, et tel que « sa beauté ressemble à celle que la complaisante Glycère exigeait d'un jeune homme pour qu'il fût digne

[1] Quelquefois, mais plus rarement, les artistes anciens ont représenté Hephæstus sous les traits de la jeunesse.

[2] Rapporté par M. Theil, dans son *Dictionnaire*.

[3] Winckelmann, t. II. liv. IV, chap. II.

de ses faveurs ». Il lui a donné au contraire des formes robustes et même lourdes; on comprend plutôt le poids du colosse que sa force; la main qui tient la massue ne semble pas la saisir avec vigueur. La tête ne rend pas bien non plus celle de l'Hercule dompteur des monstres, auquel les Grecs ont toujours donné un front bas, avec des cheveux durs et drus venant se rabattre sur le devant, comme pour rappeler les poils qui se trouvent entre les cornes du taureau[1].

Parmi les *figures de jeunesse* traitées par Thorvaldsen, nous remarquerons celles de Bacchus, de Ganymède, de l'Amour, d'Apollon et d'Adonis, qui offrent des caractères très-distincts.

Chez les Grecs la beauté de Bacchus est mixte; elle procède des formes combinées des deux sexes, et paraît empruntée parfois à la nature des eunuques[2].

Les artistes anciens, qui ont toujours représenté ce dieu au temps de sa jeunesse, ont arrondi ses membres au point de leur donner une élégance féminine, et développé ses hanches presque à l'égal de celles d'une femme. On sait du reste que, suivant la fable, Bacchus a été élevé en fille.

C'est en s'inspirant de cette tradition que Thorvaldsen a donné tant de délicatesse efféminée à son *Bacchus*. Le dieu s'appuie avec nonchalance sur un tronc d'arbre, et tourne la tête, par un mouvement de molle langueur, vers la coupe qu'il va porter à ses lèvres. Son front est couronné de pampres, et ses cheveux, relevés ensemble, sont noués sur le sommet de la tête, suivant l'usage des femmes, pour retomber sur les épaules par une disposition qui n'appartient qu'aux dieux Apollon et Bacchus. Il y a quelque chose de moelleux et de coulant dans les contours, une souplesse voluptueuse dans le mouvement du torse. Le ventre arrondi et les hanches saillantes se rapprochent de la nature féminine; les muscles et les rotules, qui s'accusent à peine, sont ceux des jeunes garçons.

[1] Winckelmann, t. II, liv. IV, chap. IV.
[2] Winckelmann, t. II, liv. IV, chap. IV.

Ganymède ne présente plus ce mélange de formes ; c'est un adolescent remarquable par la délicatesse de ses membres, l'effacement des saillies musculaires, la souplesse et la rondeur des chairs. Ses hanches n'ont pas le développement de celles de Bacchus; le fils de Tros réunit les beautés diverses que la nature peut donner à de jeunes garçons. C'est ainsi qu'il paraît dans les statues de Thorvaldsen et dans le groupe où l'artiste l'a représenté accroupi devant Jupiter métamorphosé en aigle ; le jeune Troyen remplit pour la première fois son rôle d'échanson du dieu, et le regard de l'aigle fait pressentir la cause prochaine des rancunes de Junon. Ce groupe, d'un grand style, est savamment équilibré et d'une excellente exécution.

Le *Ganymède* n'est qu'une expression de la beauté humaine idéalisée. Pour figurer l'Amour, l'artiste devait, suivant le principe des Grecs, tendre vers un but plus élevé, vers un idéal divin. *L'Amour victorieux* a toutes les grâces de l'adolescence, jointes à une délicatesse excessive. Bien que ses formes aient encore quelque chose de la beauté mixte du Bacchus, elles ont plus d'élévation et de pureté, et révèlent un dieu d'un ordre supérieur. Le vainqueur des immortels et des hommes, appuyé sur son arc, regarde la pointe d'une de ses flèches avec une expression de malice et de fierté presque cruelles.

Dans le groupe de *l'Amour et Psyché* les formes du dieu sont fermes et sveltes ; elles procèdent plus directement de la belle nature. Cette composition est un chef-d'œuvre de grâce vraie et de simplicité ; en puisant aux mêmes sources que les maîtres grecs, le sculpteur s'est peut-être plus rapproché d'eux qu'il n'aurait pu le faire par la simple imitation de leurs ouvrages, et il a donné à ses figures toute l'originalité de son talent personnel. Psyché reste pensive devant la coupe d'immortalité ; elle hésite à la porter à ses lèvres, elle n'ose encore affronter cet immense inconnu. L'Amour l'exhorte avec une tendre persuasion, et sourit doucement à la naïveté de la jeune fille. Il y a dans cette œuvre quelque chose de supérieur à la beauté des formes, c'est la délicatesse extrême du sentiment et de l'idée philosophique. En représentant l'Amour et

Psyché, Canova s'était borné à grouper deux beaux corps dans un mouvement de tendresse et de molle langueur; Thorvaldsen a fait plus, il a exprimé une pensée.

La figure d'Apollon marque chez les Grecs le plus haut degré de beauté idéale, dont l'expression complète brille d'un éclat divin dans l'Apollon du Belvédère. A notre avis, Thorvaldsen n'a pas atteint cet idéal qu'il a cherché. Les formes de son *Apollon* se rapprochent en effet de la beauté mixte du Bacchus, divinité moins noble; la figure manque de cette distinction de contours dont peut se passer Apollon gardien des troupeaux chez Admète, mais qu'il convient de conserver toujours au dieu du Parnasse.

Adonis ne devait pas être déifié; le sculpteur n'a eu d'autre préoccupation que de copier avec art la beauté naturelle et de donner à sa figure une attitude simple et antique.

Son *Adonis* est un jeune homme dans le complet épanouissement de ses formes masculines étudiées avec une scrupuleuse vérité sur les plus beaux modèles vivants; il a encore toutes les grâces de la jeunesse, mais sans aucune recherche qui puisse altérer la pureté ou compromettre la noble simplicité de la figure. Cet ouvrage, qui offre quelque analogie d'aspect avec l'*Apollon Sauroctone* de l'antiquité, est d'ailleurs tout à fait original dans son exécution. Thorvaldsen a emprunté aux Grecs le dessin parfait de la tête, le jet de la chevelure, le calme de l'attitude, l'équilibre savant du modèle; mais la physionomie pensive du jeune berger et l'étude passionnée de la nature ajoutent au marbre l'empreinte personnelle de l'artiste. Il n'est pas de voyageur visitant la Glyptothèque de Munich qui n'ait été vivement impressionné non-seulement par l'élégance et le style sévère de cette œuvre, mais aussi par le sentiment profond dont elle est animée.

Si nous poursuivons la même étude comparative sur les figures de femmes traitées par Thorvaldsen, nous verrons encore l'artiste, élève des Grecs, pénétré de leurs principes, appliquer avec un génie indépendant les préceptes qui ont guidé ces maîtres.

Les Grecs, en exprimant la beauté des formes des déesses, ne

semblent pas s'être préoccupés des mêmes distinctions que dans celles des dieux et des héros [1]. Le visage de chaque déesse conserve un caractère propre, mais le corps, d'ailleurs généralement drapé, ne laisse le plus souvent distinguer d'autre différence que celle de l'âge.

Vénus et les Grâces partagent le privilége à peu près exclusif d'être habituellement représentées nues, bien qu'on ait presque le droit d'affirmer que dans les premiers temps de l'art grec les artistes ne se sont pas permis cette licence. La Vénus de Milo, qui appartient à la plus belle époque de l'antiquité, n'est pas entièrement dépouillée de ses vêtements.

Lorsqu'il modelait sa *Vénus,* Thorvaldsen ne pouvait pas connaître la statue découverte à Milo en 1820, et aussitôt après apportée à Paris. Mais il avait dû étudier la Vénus de Médicis, celle du Capitole et celle de Troas, et il paraît s'être inspiré de la beauté plus juvénile de la première. Il n'a pas donné à sa figure cette attitude d'embarras pudique qui caractérise les trois statues antiques; cependant il n'est rien dans la beauté sévère de la *Vénus victorieuse* du sculpteur danois qui puisse susciter une pensée équivoque. L'admiration qu'elle impose est celle qu'auraient pu ressentir les philosophes, pour qui « l'Amour est comme le collègue de la Sagesse [2]. » Déjà la déesse reprend de la main gauche le vêtement qu'elle avait déposé sur un tronc d'arbre pour paraître devant Pâris. Le bras droit se rapproche du corps par un mouvement gracieux, mais manquant un peu d'ampleur; la main tient la pomme, prix de la victoire. La tête, légèrement inclinée, exprime la fierté satisfaite et la sérénité divine dans le triomphe.

Thorvaldsen n'a généralement pas donné un large développement à la poitrine dans ses figures de femmes. Les contours de sa *Vénus* se continuent avec une délicatesse achevée; le mouvement des hanches, des cuisses et des jambes est gracieux, sans afféterie; les pieds et les mains sont exécutés avec une finesse extrême.

[1] Winckelmann.
[2] Τᾷ σοφίᾳ παρέδρους ἔρωτας. Euripide, *Médée,* v. 843.

Dans le groupe des *Trois Grâces*, Thorvaldsen nous semble moins heureusement inspiré. Le type de beauté féminine adopté par lui n'est pas celui que les Grecs avaient ordinairement choisi dans la nature, et qui montre un corps à la fois puissant et délicat. En s'efforçant d'idéaliser ses figures, l'artiste a fini par les rendre grêles. La physionomie exprime l'innocence de la jeunesse, et le sein virginal se termine par une extrémité d'une délicatesse achevée, mais les contours peu développés de la partie inférieure du corps donnent une certaine sécheresse à l'ensemble, dont le profil se dessine en lignes presque anguleuses.

Pour observer le précepte de Mengs, qui veut qu'un groupe affecte toujours la forme pyramidale, l'artiste a dû incliner la tête et le torse de deux de ses figures; la troisième, au contraire, se tient droite, et il y a de la roideur dans son attitude. Les trois sœurs se présentent l'une de face, les deux autres de profil; aucune n'est donc vue de dos. Cette ordonnance n'a pas permis à l'artiste de charmer les regards par la vue simultanée du corps féminin sous tous ses aspects; Jean Goujon, Raphaël, la plupart des sculpteurs de l'antiquité[1], paraissent au contraire avoir été préoccupés de la disposition contraire, qui ménage aux yeux une plus complète satisfaction.

Malgré de nombreux éloges et de hautes approbations, puisque ce groupe a exalté jusqu'au lyrisme d'un roi[2], Thorvaldsen ne fut sans doute pas lui-même pleinement satisfait de son œuvre, et en 1842 il exécuta un nouveau modèle différent du premier. Mais la perfection à laquelle il n'avait pu atteindre aux plus beaux temps de son talent, l'artiste n'y parvint pas davantage dans sa vieillesse, et le second ouvrage nous paraît même inférieur au premier.

Pourtant le sculpteur s'est efforcé de donner plus d'abandon à la figure du milieu, dont il modifia l'attitude : cette fois le pied droit seul pose à terre, tandis que le pied gauche est soulevé. Le

[1] Voir Sénèque, *De beneficiis*, I, 3.

[2] Le roi Louis de Bavière a composé un poëme dans lequel il célèbre avec enthousiasme les *Trois Grâces* de Thorvaldsen et critique vivement celles de Canova. (Nagler.)

mouvement un peu cherché de la seconde déesse est également changé. Pour faire disparaître le profil anguleux de la partie inférieure du corps, l'artiste a présenté de trois quarts, presque de face, la figure de droite, qui se trouve ainsi ne pas offrir une suffisante variété d'aspect avec la figure du milieu. Enfin, malgré la sagesse des intentions qui recommande cette nouvelle tentative, le groupe de 1842, quelque soigneusement fini qu'il soit encore, est moins bon que le premier sous le rapport de la délicatesse du travail. Dans les deux compositions, on peut également reprocher aux déesses le manque d'ampleur dans les formes.

Un corps svelte et délicat convient tout à fait à l'extrême jeunesse de Psyché. Cette charmante figure a été traitée deux fois par Thorvaldsen : d'abord dans le groupe dont nous avons déjà parlé; ensuite, dans une jolie statue qui représente la douce victime des rancunes de Vénus rapportant des enfers la boîte mystérieuse que lui a remise Proserpine. Elle s'est arrêtée pensive; la draperie est tombée au-dessous des hanches, laissant nu tout le haut du corps. Par un mouvement de naïve curiosité, la jeune fille porte la main droite au couvercle de la boîte; mais elle hésite. On ne peut rien imaginer de plus délicat; c'est une création gracieuse qui n'a rien de recherché.

Hébé a été représentée deux fois par l'artiste. La jeune déesse est vêtue d'un double chiton; dans le premier modèle, le vêtement détaché sur l'épaule laisse nu le sein droit; la draperie est élégante et sobre. Mais cette nudité du sein fut considérée comme une faute, et dix ans plus tard Thorvaldsen, modelant une répétition variée de cette première statue, couvrit entièrement la poitrine, pour mieux exprimer la grâce pudique qui convient à la déesse de la jeunesse.

Nous ne terminerons pas l'examen de ces figures de femmes sans dire un mot d'une charmante statue, celle d'une toute jeune fille dont la tunique glissant sur le bras droit laisse voir un sein à peine naissant. Par un mouvement naïf elle relève les deux côtés de sa robe et commence à danser; ses cheveux sont rassemblés et noués simplement sur le sommet de la tête. Cette composition est

pleine de légèreté et de fraîcheur; c'est une œuvre bien personnelle, où l'artiste a mis toute l'originalité de son talent.

La statue de *l'Espérance* est au contraire un ouvrage entièrement archaïque, une imitation savante et voulue de l'art grec le plus ancien. L'attitude de la déesse est impassible; d'une main elle présente une fleur prête à répandre sa semence, de l'autre elle tient un pan de sa longue tunique, mouvement conforme à la tradition antique. Le jet sévère des draperies sous lesquelles le corps est discrètement mais puissamment accusé, la placidité du visage, admirable par la pureté des traits, la chevelure dont les longues boucles retombent sur les épaules, le front ceint d'un large bandeau formant diadème, tout dans cette composition rappelle le prototype hiératique admis par l'antiquité grecque[1], et révèle les études approfondies que, peu de temps avant de la modeler, l'artiste avait dû faire pour réparer les célèbres marbres d'Égine.

Les marbres d'Égine qui ornaient le fronton du temple de Jupiter Panhellénien paraissent en effet appartenir à une période de transition et se rattacher à deux époques : dans la première, toute hiératique, les figures sont immobiles, comme celle de la statue de *l'Espérance;* dans la seconde, sans perdre de leur gravité, elles empruntent à la vie humaine, quand elles la représentent, un certain mouvement et une plus grande variété. C'est ce qui a fait dire à un critique que « les statues d'Égine tiendraient encore au dogme par l'immobilité du visage, tandis qu'elles entreraient

[1] Bröndsted décrit ainsi les figures imitées par Thorvaldsen et qu'il suppose être des Grâces et des Heures : « Le temple d'Égine, dit-il, avait pour acrotères, au-dessus de la pointe du fronton, un grand fleuron exécuté soigneusement en marbre et recouvert de peintures, entre deux petites figures de femmes, placées un peu plus bas, au-dessus de la pente de la bordure, sur de petits piédestaux. Ces petites statues couvertes tenaient d'une main une fleur, tandis que de l'autre elles saisissaient le bout de leur vêtement. Je suis porté à prendre ces quatre petites figures des deux frontons pour les deux plus anciennes Heures, Thallo et Karpo, et pour les deux plus anciennes Grâces, Auxo et Hégémone (Comp. Pausan., IX, 35, 1); enfin plus bas, aux extrémités du fronton, il y avait des griffons très-bien formés, dont on a trouvé, dans les fouilles de 1811, des fragments assez considérables pour justifier la restauration supérieurement exécutée par Thorvaldsen. » (*Voyages en Grèce*, 2e livraison, note de la p. 159. Paris, Didot, 1830.)

déjà dans l'art par le mouvement des membres. Les héros grecs et troyens seraient dieux par la tête et athlètes par le corps[1]. »

Le travail assidu auquel Thorvaldsen se livra pendant toute une année sur les marbres d'Égine, cette lutte corps à corps, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec l'antiquité grecque elle-même, eurent une influence considérable sur le complet développement de son talent. On voit plus directement la trace de cette étude savante dans les œuvres créées peu de temps après l'époque à laquelle l'artiste s'y est adonné : la statue de *l'Espérance*, celle du *Jeune Berger au chien*, et le groupe de *Ganymède avec l'Aigle*.

[1] M. Viardot, *Musées d'Allemagne*.



MORCEAU DE LA FRISE *le Triomphe d'Alexandre.*

CHAPITRE TROISIÈME.

Les bas-reliefs héroïques et mythologiques. — Les sujets anacréontiques. — *La Bergère au nid d'Amours.* — *Les Quatre Ages de la vie.*



HÉBÉ.

La supériorité acquise par Thorvaldsen dans l'art du bas-relief ne paraît pas contestée. Sa grande frise, *le Triomphe d'Alexandre,* suffirait à elle seule pour illustrer un maître. Lorsque l'artiste a conçu cette vaste composition, il est probable qu'il n'avait pas encore vu les moulages des bas-reliefs du Parthénon, dont les marbres n'ont été apportés qu'en 1814 de Grèce en Angleterre. Mais les premiers dessins en avaient été pris dès 1674 [1] par un artiste flamand employé par le marquis de Nointel; ils avaient été reproduits plusieurs fois, et il n'est pas douteux que le sculpteur ne s'en soit inspiré. L'imitation n'a pas été servile, ainsi que l'ont avancé quelques artistes jaloux; elle a été, au contraire, tout à fait indépendante. On la reconnaît surtout

[1] Voyez Stuart et Landon, *Antiquités d'Athènes.*

dans les groupes de cavaliers macédoniens, qui rappellent les cavaliers athéniens de la procession des Panathénées. Le vêtement de la plupart de ceux-ci se compose de la tunique et de la chlamyde, que l'artiste danois a conservées avec raison aux guerriers de la suite d'Alexandre; il les a en outre recouverts de leurs cuirasses. Les attitudes que prennent ces cavaliers, soit en retenant, soit en excitant leurs chevaux, sont variées avec art; elles ont toutes ce style sévère de l'ouvrage antique que l'on retrouve également dans le mouvement des chevaux.

Dans la représentation d'une scène historique aussi importante que celle de l'entrée d'Alexandre à Babylone, l'artiste s'est conformé, autant que le lui permettaient les dimensions d'une frise, au récit de Quinte-Curce. S'il ne lui a pas été possible de donner aux murailles de la ville l'élévation dont parle l'historien, il les a montrées garnies d'habitants qui s'empressent de venir saluer leur nouveau roi. Alexandre, ainsi que le dit Quinte-Curce, est monté sur un char; il est accompagné de ses gardes et suivi de son armée. Debout près du héros, une Victoire tient les rênes, tandis qu'une autre figure allégorique, la Paix, présente au vainqueur une branche d'olivier et une corne d'abondance. Dans toute la partie de la frise qui montre les Babyloniens venant au-devant de leur nouveau maître, le récit de l'écrivain romain est scrupuleusement traduit par le sculpteur.

« Mazée, dit Quinte-Curce, vint en suppliant à la rencontre d'Alexandre, avec ses enfants déjà grands, pour lui remettre la ville et sa personne..... Bagophanès, gardien de la citadelle et des trésors de Darius, pour ne pas le céder en empressement à Mazée, avait fait joncher toute la route de fleurs et de couronnes, et dresser de chaque côté des autels d'argent, où fumaient avec l'encens mille autres parfums.

» A sa suite étaient de riches présents : des troupeaux de bétail et des chevaux, des lions et des léopards; puis les mages chantant leurs hymnes nationaux. Derrière eux venaient les Chaldéens, et, outre les poëtes de Babylone, les musiciens mêmes avec les instruments de leur pays. L'office de ceux-ci est de chanter la louange

des rois; celui des Chaldéens d'expliquer le cours des astres et les révolutions périodiques des saisons. »

Quinte-Curce est, croyons-nous, le seul historien de l'antiquité qui nous ait conservé le récit de cet événement. Bien que dans ses ouvrages il ait souvent mêlé la fable à la vérité, il est présumable qu'il a emprunté les détails de sa description à quelque historien grec dont les écrits ne sont point parvenus jusqu'à nous. Quoi qu'il en soit, Thorvaldsen, au lieu de composer une scène de fantaisie, a mieux aimé s'en rapporter au narrateur romain.

Les reliefs de l'artiste danois sont, dans cette frise, plus saillants que ceux de la *Procession religieuse des Athéniens*. On peut, du reste, remarquer des épaisseurs très-différentes dans les décorations du Parthénon : les Panathénées sont les moins accentuées [1].

La rapidité avec laquelle Thorvaldsen avait dû tout d'abord exécuter sa frise l'avait forcé, comme nous l'avons dit, de négliger la perfection des détails. L'ouvrage devait être placé à une hauteur suffisante pour que l'artiste se préoccupât surtout de l'attitude des personnages et de l'harmonie générale de la composition. Mais lorsqu'il sculpta son œuvre en marbre, non-seulement il répara les négligences de la première exécution, mais encore il en modifia heureusement plusieurs parties.

On voit au Musée de Copenhague quatre modèles différents de la figure principale, Alexandre sur le char triomphal. Dans le premier, l'attitude du héros se rapproche plus de l'emphase des peintures de Lebrun que de la belle simplicité des bas-reliefs antiques. Il y a plus d'arrogance que de noble fierté dans la pose du triomphateur, qui tient haut sa lance de la main droite, tandis qu'il pose la main gauche sur la hanche. L'artiste lui-même fut mécontent de cette figure, et il la changea presque entièrement. Le second modèle montre le conquérant la main gauche appuyée sur son char et tournant la tête du côté de son armée [2]. Dans un troisième, il s'appuie au char de la main droite et tourne encore la tête. Enfin

[1] Stuart et Landon, *Antiquités d'Athènes*.

[2] C'est le modèle exécuté en marbre pour le duc de Sommariva, et reproduit en tête de ce chapitre.

la quatrième variante, plus simple et suivant nous plus heureuse que les précédentes, représente Alexandre regardant droit devant lui, et lui donne le mouvement de la tête et du cou que l'on retrouve sur toutes ses médailles. La chevelure, relevée sur le front, retombe en ondes de chaque côté, suivant le mode adopté par les artistes anciens pour représenter le conquérant qui se disait fils de Jupiter Ammon.

Thorvaldsen se plaisait à traiter les sujets des temps héroïques de la Grèce. Bien qu'il ignorât complétement la langue d'Homère, la grandeur du poëte, qui ne consiste pas seulement dans la pompe de l'expression, mais qui tient surtout à l'élévation de la pensée, à la force de l'action, frappait vivement son esprit. Sans doute les traductions lui dérobaient la beauté du langage, mais elles lui laissaient comprendre toute l'ampleur du drame, et l'artiste traduisait le poëte avec une telle simplicité, une telle vigueur, qu'on pourrait dire que, Flaxman excepté, personne mieux que lui n'a compris le chantre immortel de l'Iliade.

L'Enlèvement de Briséis est la première scène qu'il ait représentée. Achille cède, le cœur gonflé de ressentiment, à l'ordre d'Agamemnon. « Les hérauts s'étaient arrêtés, troublés et pleins de respect pour le fils de Pélée [1]. » Il commande à Patrocle de leur livrer « la belle jeune fille, qui les suit à regret », mais il se détourne avec violence, prenant les dieux et les hommes à témoin d'un tel outrage.

L'inspiration homérique est encore plus frappante dans un bas-relief de moindre dimension, *Hector et Paris*.

« Hector arrive [2], tenant à la main une lance de onze coudées, dont la pointe d'airain, entourée d'un cercle d'or, jetait de toutes parts une vive lumière. Il trouve dans la chambre nuptiale Paris occupé à préparer ses armes ; celui-ci polissait son bouclier, sa cuirasse et son arc recourbé.....

» Hector lui adresse d'amères paroles :

» Le peuple périt dans la plaine, autour des remparts, et c'est à

[1] *Iliade*, I, 331 et suiv.
[2] *Iliade*, VI, 318 et suiv.

cause de toi que la guerre et ses fureurs environnent Ilion. Paris, n'accablerais-tu pas de tes reproches celui que tu verrais s'éloigner des batailles meurtrières?

» Approche, Hector, lui dit Hélène, repose-toi sur ce siége, toi qui depuis longtemps supportes des fatigues à cause de moi, malheureuse femme, et à cause de l'égarement fatal du frivole Paris.

» Hector au casque étincelant répond :

» Ne m'ordonne pas de m'asseoir, je ne puis t'obéir. Mon seul désir est de défendre les Troyens, qui déjà sans doute regrettent mon absence. »

Le héros robuste et fier comme un chêne se tient immobile; il fixe un regard sévère sur son frère, qui paraît lui-même confus de sa lâche inaction. La vaillance et la vertu d'Hector, la mollesse de Paris et d'Hélène sont exprimées avec tant d'énergie et de délicatesse que ce bas-relief ne le cède ni en vigueur ni en beauté à celui qui représente *Priam suppliant Achille de lui rendre le corps de son fils*[1].

Thorvaldsen a composé une répétition d'*Hector et Paris;* mais le second modèle, dans lequel se trouvent quelques changements, n'est pas égal au premier. Pour suivre plus fidèlement le texte d'Homère, qui montre Hélène « assise au milieu de ses femmes dont elle dirige les travaux », il a ajouté deux figures : ce sont deux femmes qui, placées derrière Paris, semblent se railler de sa faiblesse. L'artiste, en allant ici plus loin que le poëte, a certainement dépassé le but. Dans Homère, Hélène peut bien reprocher à son ravisseur de ne pas être un vaillant guerrier, mais ses suivantes n'eussent pas osé tourner ce prince en dérision au point de lui présenter une quenouille. L'addition de ces deux figures, et le manque de convenance de leur attitude, en enlevant à la composition une partie de sa vérité, lui ont aussi retiré ce degré de grandeur et de simplicité qui en faisaient une œuvre de premier ordre. L'esprit de l'artiste, qui voyait toujours si juste, n'a d'ailleurs jamais commis d'autre erreur de cette nature[2].

[1] Voir chapitre Ier, page 11.

[2] Il est vrai que les anciens, à ce point de vue moins scrupuleux que les

Une des scènes les plus touchantes de l'Iliade est sans contredit celle qui se passe aux portes Scées entre Hector et Andromaque[1]. Le héros part pour le combat et rencontre son épouse accompagnée d'une seule femme qui porte le jeune Astyanax. Après avoir fait de tendres adieux à Andromaque, « Hector tend les bras vers son fils. L'enfant, effrayé par le vif éclat de l'airain et par la menaçante crinière qui flotte sur le cimier du casque, se jette en criant sur le sein de sa nourrice. Le père et la mère échangent un sourire, puis aussitôt Hector, ôtant le casque brillant qui couvrait sa tête, le dépose à ses pieds. Il embrasse son fils chéri, le balance dans ses bras, et implore en ces termes Jupiter et les autres dieux : « Jupiter, et vous tous, dieux immortels, faites que mon enfant soit, ainsi que moi, illustre parmi les Troyens! Rendez-le fort et courageux, pour qu'il règne et commande dans Ilion, et qu'un jour chacun s'écrie en le voyant revenir du combat : Il est encore plus brave que son père. »

Hector, qui élève son fils dans ses bras en invoquant les dieux, a le corps rejeté en arrière; Andromaque, par un mouvement d'affectueuse tristesse, appuie son front contre la tête de son époux. Paris, armé pour le combat, vient rejoindre son frère : « Tel qu'un coursier superbe, dit Homère[2], après avoir été retenu longtemps à l'écurie, rompt ses liens, frappe du pied la terre et court dans les campagnes pour se baigner dans le courant d'un beau fleuve; fier dans ses allures, la tête levée, les épaules ombragées de crins ondoyants, plein de confiance dans sa force, dans sa beauté, il vole aux pâturages qui lui sont chers et où paissent de jeunes cavales : tel le fils de Priam, semblable à l'astre du jour, et couvert d'une armure brillante, descend rapidement des hauteurs de Pergame. »

modernes, se préoccupaient avant tout d'expliquer la scène, souvent au détriment de la vraisemblance. Dans la plupart des bas-reliefs de Thorvaldsen, les personnages parlent d'eux-mêmes par leurs attitudes, sans qu'il soit nécessaire que l'artiste donne d'autre explication de l'action. Voyez *l'Amour quittant Psyché, Hylas entraîné par les nymphes.*

[1] *Iliade,* VI, 237 et suiv.

[2] *Iliade,* VI, 506 et suiv.

L'intelligence de Thorvaldsen, qui concevait les scènes homériques avec une telle grandeur et une telle justesse, se prêtait avec une égale facilité à l'expression des pensées gracieuses des petits poëtes grecs. C'était pour lui un jeu, un passe-temps familier que d'interpréter Anacréon. Il est singulier que l'artiste ait donné des proportions colossales au premier sujet qu'il a emprunté aux odes de ce poëte : *l'Amour et Mars,* dont il avait fait d'abord un groupe. Il devait joindre à ces deux figures celles de Vénus et de Vulcain, mais il y a renoncé, et un peu plus tard il a composé un bas-relief dans lequel se trouve représentée toute la scène de l'ode quarante-cinquième. « Aux forges de Lemnos, l'époux de la charmante Cythérée forgeait avec du fer les traits de l'Amour. Cypris trempait les pointes dans du miel, Éros y mêlait un fiel amer. Mars revient du combat, tenant à la main un javelot extrêmement lourd ; il parle avec mépris des flèches de l'Amour et de leur légèreté. Mais le petit dieu lui présente un de ses traits et lui dit : Tiens, celui-ci est plus pesant. Mars prend le trait, et la belle Cypris de sourire. Bientôt le dieu de la guerre dit en soupirant : Il est trop lourd, reprends-le. — Vraiment ! puisque tu l'as, garde-le, répond Éros. »

L'artiste a très-bien exprimé dans son bas-relief l'étonnement du dieu des combats et la malice de l'Amour. Vénus se retourne par un mouvement gracieux pour regarder Mars, tandis que Vulcain continue son travail.

Le sculpteur a compris tout aussi heureusement le sens de l'ode quarantième d'Anacréon, *l'Amour piqué par une abeille.* Ici le dieu doit être un enfant naïf, qui n'a pas conscience du mal que font ses traits ; tout en pleurs, il raconte à Vénus « qu'il a été blessé par un petit serpent ailé », et sa mère lui répond : « Si l'aiguillon d'une abeille te fait tant de mal, juge par là des souffrances qu'endurent ceux dont tes flèches ont percé le cœur ! »

Dans une autre œuvre, c'est au contraire l'implacable dominateur du monde, le dieu malin et cruel, qui s'est introduit chez Anacréon. Pour faire apprécier la finesse de la composition et le mérite du sculpteur, il faut citer la troisième ode tout entière.

La Fontaine dans ses contes l'a traduite en vers charmants :

J'étais couché mollement,
Et, contre mon ordinaire,
Je dormais tranquillement,
Quand un enfant s'en vint faire
A ma porte quelque bruit.
Il pleuvait fort cette nuit :
Le vent, le froid et l'orage
Contre l'enfant faisaient rage.
« Ouvrez, dit-il, je suis nu. »
Moi, charitable et bonhomme,
J'ouvre au pauvre morfondu,
Et m'enquiers comme il se nomme.
« Je te le dirai tantôt,
Repartit-il, car il faut
Qu'auparavant je m'essuie. »
J'allume aussitôt du feu.
Il regarde si la pluie
N'a point gâté quelque peu
Un arc, dont je me défie.
Je m'approche toutefois,
Et de l'enfant prends les doigts,
Les réchauffe, et dans moi-même
Je dis : « Pourquoi craindre tant?
Que peut-il? C'est un enfant :
Ma couardise est extrême
D'avoir eu le moindre effroi;
Que serait-ce si chez moi
J'avais reçu Polyphème? »
L'enfant d'un air enjoué,
Ayant un peu secoué
Les pièces de son armure
Et sa blonde chevelure,
Prend un trait, un trait vainqueur,
Qu'il me lance au fond du cœur.
« Voilà, dit-il, pour ta peine.
Souviens-toi bien de Climène,
Et de l'Amour, c'est mon nom.
— Ah! je vous connais, lui dis-je,
Ingrat et cruel garçon!
Faut-il que qui vous oblige
Soit traité de la façon! »
Amour fit une gambade;
Et le petit scélérat
Me dit : « Pauvre camarade,
Mon arc est en bon état,
Mais ton cœur est bien malade. »

Thorvaldsen a représenté Anacréon assis, et il a placé près du poëte, avec la lyre, le thyrse et l'amphore de Bacchus. Le vieillard

réchauffe et sèche l'enfant mouillé, qui le regarde avec une froide malice et lui enfonce une flèche dans le cœur. La grâce antique du bas-relief est en si parfaite harmonie avec le sujet, et la pensée philosophique du poëte grec, auquel Platon a donné le nom de Sage, est si heureusement exprimée, que rien ne manque à cette œuvre délicate, la plus agréable suivant nous des compositions anacréontiques.

C'est encore une aimable fiction que celle de *l'Amour enchaîné par les Grâces*. Le dieu, les mains attachées, est retenu à un arbre par des liens tressés de roses. Les trois sœurs, étendues sur l'herbe, jouent avec les flèches. Mais l'Amour paraît si peu offensé de leur raillerie, qu'il demeure prisonnier paisible, sans faire aucun effort pour se dégager. Et en effet, d'après l'ode trentième d'Anacréon, lorsque Vénus, instruite de l'esclavage de son fils, accourt avec une rançon, l'Amour délivré ne veut plus quitter la compagnie des Grâces.

Les bas-reliefs érotiques laissés par Thorvaldsen sont très-nombreux ; mais dans tous ces ouvrages, même ceux de moindre importance, l'intention n'est jamais lascive. Tout au plus trouverait-on risquées une ou deux compositions à peine achevées, qui représentent des satyres et des bacchantes, à l'imitation des figures peintes sur les vases étrusques.

Dans ses créations aux allures les plus légères, comme dans ses œuvres les plus sévèrement conçues, l'artiste paraît toujours préoccupé de la pensée autant que de la forme, et il réussit souvent ainsi à donner une grâce sérieuse à ses compositions, sans jamais les affadir par la mièvrerie. Cette observation doit s'appliquer aux bas-reliefs aussi bien qu'aux statues.

La Bergère au nid d'Amours est une charmante invention. La jeune fille se trouve en présence de toutes les nuances du tendre sentiment, depuis l'Amour fidèle, derrière lequel s'enflamme l'Amour passionné, jusqu'à l'Amour volage qui s'enfuit à tire-d'aile. Cette composition fut inspirée au sculpteur par une fresque antique découverte à Pompéi, dans la maison dite d'Homère (Casa Omerica). Dans cette peinture, une jeune femme tient un nid

et regarde avec plaisir trois enfants qui viennent de sortir de l'œuf[1]. L'artiste campanien avait sans doute voulu représenter Léda en contemplation devant ses trois enfants, Hélène, Castor et Pollux. Si l'œuvre de Thorvaldsen offre quelque analogie avec l'antique par le caractère et le style de la figure, la pensée n'est plus la même et l'exécution est toute différente.

C'est une fresque de Stabies qui a fait concevoir au sculpteur le bas-relief *les Ages de l'Amour*. Dans la peinture antique, *le Marché d'Amours*[2], la figure de la marchande est assez vulgaire, mais les Érotes, fils de Mars, de Jupiter ou de Mercure, ont des caractères distincts. Thorvaldsen a développé cette donnée, et il a représenté avec beaucoup de délicatesse et d'esprit toute l'histoire philosophique de la grande passion qui règne sur l'humanité. Pour l'enfance, l'Amour est l'inconnu qui pique la curiosité ; la fillette l'interroge d'un regard naïf et timide. Bientôt la jeune fille en fait l'objet de sa pudique ferveur ; enfin éclate la passion, suivie bientôt du désenchantement : l'Amour porte l'aile basse. Le dieu se pose en vainqueur sur l'épaule de l'homme, il l'accable sous son poids, et quand le vieillard l'appelle ensuite d'une voix tremblante, le méchant enfant s'enfuit, se raillant de celui qui l'invoque[3].

Les bas-reliefs de Thorvaldsen composent un œuvre d'une variété infinie. Passer tour à tour des compositions homériques aux ouvrages d'inspiration plus légère, paraît n'être qu'un jeu pour l'esprit du sculpteur. Nous nous sommes efforcé de faire ressortir les caractères différents de tant de productions qui attestent une intelligence largement ouverte à tout ce qui est beau, un talent admirablement fertile en créations. Il a été donné à bien peu d'artistes de réunir au même degré la grâce et la force, et de savoir mettre ces qualités au service d'une imagination aussi féconde.

[1] Confronter le bas-relief de Thorvaldsen avec la peinture reproduite dans le *Real museo Borbonico* (t. Ier, pl. XXIV).

[2] V. *Real museo Borbonico,* t. Ier, pl. III.

[3] Comparer la chanson de Béranger : *la Fuite de l'Amour.*



REBECCA ET ÉLIÉZER.

CHAPITRE QUATRIÈME.

Thorvaldsen sculpteur chrétien. — *Le Christ* et *les Douze Apôtres*. — Les frises religieuses. Le fronton de l'église de Notre-Dame de Copenhague. — Les monuments funèbres.



LE CHRIST.

L'œuvre religieux de Thorvaldsen, qui est réuni presque tout entier dans l'église de Notre-Dame, à Copenhague, donne lieu à des jugements opposés, bien qu'on s'accorde à en admirer le style sévère. C'est à Rome que le plus grand nombre des morceaux qui le composent ont été modelés, et l'artiste n'avait pas achevé la première ébauche, que déjà ses adversaires s'efforçaient de démontrer que son talent serait impuissant à exprimer les idées chrétiennes.

A cette époque, l'école dite des *Nazaréens* florissait en Italie. Les imitateurs d'Overbeck avaient poussé jusqu'à l'exagération les tendances de leur maître. Ce peintre, en étudiant Raphaël, élève de Pérugin, s'était laissé entraîner par son sentiment personnel vers Fra Giovanni; les imitateurs remontèrent à Giotto, et pour rappeler la naïveté de leur modèle, ils allèrent jusqu'à lui emprunter ses procédés de peinture.

Thorvaldsen ne pouvait prétendre à l'approbation de cette école, qui lui fit en effet une vive opposition et lui refusa hautement le sentiment religieux. Par contre, l'Église réformée, dont la sévérité répudie les œuvres d'art dans les temples, accepta les figures chrétiennes du sculpteur danois, qui par leur austérité lui paraissent la plus respectueuse expression artistique de la Révélation.

Dès qu'on entre dans l'église de Notre-Dame, à Copenhague, on demeure saisi devant l'aspect imposant de la figure colossale du Christ, entourée de celles des douze apôtres. Thorvaldsen a suivi le conseil de Winckelmann; son Christ est beau comme celui de Raphaël, comme celui de Léonard de Vinci[1]. Les cheveux du Sauveur sont séparés sur le milieu de la tête, suivant l'usage des habitants de Nazareth. Le caractère général de la statue n'est peut-être pas en parfaite harmonie avec celui du visage. L'Homme-Dieu est debout; sur sa poitrine, saillante comme celle de l'*Hercule*, on s'étonne presque de voir s'abaisser cette tête douce, d'un dessin si pur et si délicat. Les bras puissants de Jésus sont étendus vers les hommes par un geste d'amour, comme pour appeler à lui tous ceux qui souffrent et qui ont besoin d'être soulagés; mais ses jambes fortes attachent au sol le Maître du monde, et l'on se demande si l'on a bien devant les yeux ce même Christ, cette figure diaphane qui glissait à la surface des eaux.

Jésus apparaît devant le chœur de l'église; les douze apôtres sont

[1] « Les sublimes conceptions des artistes anciens sur la beauté des héros auraient dû faire naître l'idée aux artistes modernes, lorsqu'ils ont eu à traiter la figure du Sauveur, de la rendre ressemblante aux prophéties, qui l'annoncent comme le plus beau parmi les enfants des hommes. Mais dans la plupart de ces figures, à commencer par celles de Michel-Ange, l'idée en paraît empruntée des productions barbares du moyen âge : on ne peut rien voir de plus vulgaire en physionomie que les airs de tête du Christ. Que Raphaël a eu des conceptions bien plus nobles! C'est ce que nous voyons, entre autres, dans un petit dessin qui se trouve au Cabinet royal Farnèse, à Naples, et qui représente Jésus-Christ porté en terre. Ici la tête du Sauveur offre la beauté d'un jeune héros sans barbe... Cependant, si une pareille configuration du Sauveur était une innovation choquante pour certaines personnes, à cause de l'usage de le représenter avec de la barbe, je conseillerais à l'artiste de contempler et de prendre pour modèle le Christ de Léonard de Vinci. » (Winckelmann, t. II, liv. IV, ch. II.)

placés sur deux rangs dans la nef. Saint Pierre et saint Paul se tiennent auprès de leur divin Maître; à la droite du Sauveur, après saint Pierre, viennent saint Matthieu, saint Jean, saint Jacques le Mineur, saint Philippe et saint Judas Thaddée; à sa gauche, après saint Paul, on voit saint Simon Zélotès, saint Barthélemi, saint Jacques le Majeur, saint Thomas et saint André.

L'artiste a donné un caractère distinct à chacune de ces figures : saint Pierre exprime la foi, saint Paul la puissance évangélique; il y a plus de douceur et d'amour dans les traits de saint Jean; ceux de saint Simon sont empreints d'une austère résignation. Néanmoins, les apôtres, par leur attitude, par la disposition de leurs draperies, par la sévérité jointe à la beauté des types, semblent moins représenter des saints et des martyrs que des philosophes et des sages.

L'Ange au baptistère a l'aspect plus chrétien. La sérénité consacrée de son visage a quelque chose d'extatique qui tend plus directement à l'expression du sentiment religieux. Agenouillé au milieu de la nef, cet ange porte une large vasque en forme de coquille destinée à recevoir l'eau sainte.

Ces grands ouvrages ne composent pas tout l'ornement intérieur de l'église de Notre-Dame. Derrière l'autel, et au-dessus, se trouve placée la frise qui représente *Jésus montant au Calvaire*, composition bien ordonnée, quoique d'une exécution un peu faible; puis, le long des nefs latérales, règnent deux autres frises, *le Baptême de Jésus* et *l'Institution de la Cène;* enfin, au-dessus du tronc des pauvres, se trouve encore un petit bas-relief figurant *la Charité chrétienne,* et en pendant *l'Ange gardien.*

Lorsque Thorvaldsen exécuta le modèle de *la Cène,* on fut d'abord étonné et presque scandalisé[1], à Copenhague, à la vue de la composition insolite de cette frise, dans laquelle le Sauveur est représenté debout, tandis que les apôtres sont groupés à genoux autour de lui, comme si l'institution de l'eucharistie avait eu lieu après que le Maître et les disciples se furent levés de table. Mais

[1] Thiele.

on se réconcilia bientôt avec cette idée neuve, qui n'avait du reste rien d'absolument contraire aux traditions de l'Église.

Le portail de Notre-Dame est surmonté d'une grande frise, *l'Entrée de Jésus à Jérusalem;* enfin, le fronton se compose d'un admirable groupe de terre cuite, *le Sermon de saint Jean-Baptiste.* Suivant le sage procédé adopté par les Grecs[1] pour donner plus de jeu à la lumière et aux ombres, Thorvaldsen ne s'est pas borné à sculpter ce fronton en demi-ronde bosse, il l'a au contraire composé de figures entières. Son ouvrage est empreint du caractère qui convient à la scène biblique. Le sujet se prêtait plus facilement aux habitudes d'esprit de l'artiste. Ce n'était pas Dieu lui-même qu'il avait à montrer, mais seulement celui qui annonce Dieu. L'heure de la lutte et du martyre n'a point encore sonné, et le christianisme n'existe que dans les profondeurs de la pensée du Précurseur.

Le Sermon de saint Jean, œuvre complexe, mérite un examen attentif. Le caractère des figures, l'idée qu'elles expriment, les

[1] « Après les preuves que nous ont fournies la superbe découverte de dix-huit figures provenant des deux frontons du temple d'Égine, les vastes groupes de quarante colosses et davantage des deux frontons du Parthénon, la description, par Diodore, des sujets sculptés aux frontons du temple de Jupiter Olympien à Agrigente, la description que Pausanias donne des groupes jadis placés dans les frontons des temples d'Olympie, de Tégée, de Thèbes, de Delphes, etc.; après toutes ces preuves, que peut-il y avoir de plus certain que le fait que voici : les Grecs, dans la plus belle époque de leur architecture, plaçaient toujours dans les frontons de leurs grands temples périptères, soit hexastyles, soit octostyles, des figures entières, et n'y sculptaient jamais de bas-reliefs; et ce fait retrouvé par la voie purement historique, ainsi que la question, pourquoi les Grecs ont établi et pratiqué un pareil principe, comment pourraient-ils être mieux appuyés que par l'expérience journalière, qui nous apprend qu'il n'y a absolument que les figures entièrement détachées du fond et en ronde bosse qui produisent un juste effet, vues d'une hauteur considérable, tandis qu'il manque à toutes les sculptures peu saillantes la vérité matérielle, la profondeur des ombres, et la précision des contours qui s'ensuit; choses indispensablement nécessaires, si une figure placée à quelque élévation doit se présenter à la vue avec clarté et avec justesse. » Ainsi s'exprime Bröndsted (*Voyage en Grèce*), et il ajoute que ce principe n'est pas suivi (1830), parce que « nous sommes toujours accoutumés, dans nos écoles, à nous en tenir aux modèles imités des Romains », tandis que nous négligeons l'axiome des Grecs : « L'ornement capital, le grand fronton décoré de sculptures, doit ressortir fortement et en guise d'un vaste diadème qui, gravé fortement et avec art, couronne le tout. »

oppositions que la plupart offrent entre elles, concourent harmonieusement à l'ordonnance générale de la composition. Au centre se trouve le Précurseur; sa pose est noble, naturelle et mesurée. Debout sur un rocher qui lui permet de dominer son auditoire, il parle, et du doigt montre le ciel. Ce n'est point par une éloquence fougueuse qu'il cherche à persuader : sa parole est simple, parce qu'elle annonce le Verbe de vérité. La conviction qui s'empare des assistants se traduit dans les attitudes diverses de chacun d'eux : profonde dans la pensée de l'homme qui se tient près de saint Jean et qui médite en attendant le baptême; naïve et spontanée chez les femmes, elle est irrésistible chez l'adolescent, qui déjà manifeste une ferveur impatiente. Le docteur, habitué à discuter les arguments, a l'esprit plus rebelle aux idées nouvelles; il ne cède qu'après avoir mûrement réfléchi. Le pharisien proteste en son orgueil contre des paroles qui l'étonnent, mais ne le touchent point; tandis que le chasseur, que le hasard amène, se laisse aller sans résistance à la simplicité de son émotion. Son chien occupe l'attention de deux enfants, et le dernier personnage du fronton, un berger, regarde la scène avec indifférence. La plus belle partie de la composition est, à notre avis, un groupe de deux figures placé à la droite du saint. Déjà converti, un jeune homme est appuyé sur l'épaule de son père; il le regarde, et c'est avec une indicible expression de douceur et de pieuse satisfaction qu'il voit l'impression produite par la parole du Précurseur. Le père relève son mâle visage; il paraît frappé d'étonnement, et l'on sent que tout à l'heure il pourra dire, comme la Pauline de Corneille : « Je vois, je crois, je suis désabusé. »

Dans toute cette œuvre, les mouvements de l'âme sont plus profondément marqués sur le visage de chacun des auditeurs que ne le comporte habituellement le style grec. La disposition du fronton est savamment calculée pour l'harmonie : les personnages, debout, penchés, assis, couchés, différents d'âge, de taille, de costume, forment, suivant le précepte de Mengs, une pyramide par leur ensemble, bien que leurs têtes ne se trouvent pas sur une ligne trop régulière, qui eût été aussi monotone que peu naturelle.

Deux personnages qui devaient faire partie de cette vaste composition en ont été supprimés : l'un est un soldat romain qui écoute, appuyé sur un rocher; l'autre est un Juif assis. Bien que ces deux statues soient belles aussi, il n'est pas étonnant que Thorvaldsen les ait écartées; on ne conçoit pas, en effet, comment il aurait pu les ajouter sans rompre l'harmonie entre les lignes extérieures formant le tracé général du fronton. Tel qu'il est, *le Sermon de saint Jean-Baptiste* est une œuvre excellente : sentiment vrai des figures, heureuse et savante composition, il réunit à ces qualités l'expression très-juste de la grande pensée qui doit dominer la scène.

Le caractère plutôt philosophique que strictement chrétien de l'œuvre religieux de Thorvaldsen s'accuse d'une manière plus frappante dans la plupart de ses monuments sépulcraux. On le retrouve par exemple dans le tombeau du duc de Leuchtenberg. Eugène de Beauharnais, beau-fils de Napoléon Ier, vice-roi d'Italie, demeura dévoué à l'Empereur dans la mauvaise fortune comme dans la bonne, et refusa d'acheter au prix d'une trahison le trône que les souverains alliés offraient de lui garantir. Le monument élevé dans l'église de Saint-Michel de Munich représente le prince au moment où il va quitter la terre pour descendre dans le tombeau, sur la porte duquel est inscrite sa devise : *Honneur et fidélité*. Vêtu à la romaine, il a déposé son casque et sa cuirasse, ne gardant que sa loyale épée; il pose la main gauche sur son cœur, et remet lui-même à la Muse de l'histoire le seul bien qui lui reste, sa couronne de laurier. A sa gauche se tient le Génie de la mort, sur lequel s'appuie le Génie de l'immortalité. Il n'y a rien de particulièrement religieux dans cette composition; mais elle exprime avec grandeur un noble sentiment.

L'absence de l'idée chrétienne n'est pas moins frappante dans le beau marbre placé sur le tombeau du prince Potocki, dans la cathédrale de Cracovie, et qui montre ce jeune héros, vêtu à l'antique, tel que pourrait être représenté un Marc-Aurèle.

L'artiste a bien compris la pensée catholique lorsqu'il a composé le mausolée de l'illustre et habile défenseur de l'Église, le cardinal Consalvi. Mais le monument du pape Pie VII, à Saint-Pierre de

Rome, témoigne peut-être d'une prétention à la grandeur et à la force qui convient peu à l'humilité chrétienne; on y remarque aussi, comme dans le tombeau du duc de Leuchtenberg, une sorte de compromis entre le dogme catholique et la mythologie, conséquence exagérée des doctrines de Winckelmann, que les artistes eurent à cette époque le tort de pousser à l'extrême. Canova, dans les tombeaux de Clément XIII et de Clément XIV, avait déjà exprimé la douleur, la mansuétude et la modération, sous la figure de génies peu vêtus et presque païens[1]. Thorvaldsen ayant à représenter la Sagesse et la Force, eut également recours aux souvenirs du paganisme : les Grecs adoraient ces vertus dans Minerve et dans Hercule; l'artiste s'est en quelque sorte borné à en approprier les types aux croyances chrétiennes.

La Sagesse porte l'égide sur la poitrine, mais à la tête de Méduse a été substituée celle d'un chérubin; le casque a été remplacé par une couronne de laurier et le livre des saintes Écritures sert de bouclier à la Vertu, près de laquelle se tient la chouette symbolique.

Hercule ne pouvant se transformer pour figurer dans la seconde statue, Iole le remplace, revêtue de la peau de lion qui lui couvre la tête et retombe sur ses épaules; mais dédaignant la force brutale, elle foule aux pieds la massue et se croise les bras sur la poitrine, pour exprimer par cette attitude sa confiante résignation à la volonté de Dieu[2].

[1] *Études sur les beaux-arts*, par M. H. Delaborde.

[2] Stendhal, dans ses *Promenades dans Rome*, parle à plusieurs reprises de Thorvaldsen, et généralement il s'exprime en termes assez malveillants. Il ne juge guère le mérite de l'artiste que d'après le tombeau de Pie VII. Voici ce qu'il dit du monument :

« Je l'ai vu fort avancé dans son atelier (1828). Ce sont, comme à l'ordinaire, trois figures colossales, celle du Pape et deux Vertus. Pie VII est représenté assis et donnant la bénédiction. Avec un peu d'audace, on l'eût montré debout et répondant à la colère de Napoléon. Une des Vertus est *la Sagesse*, qui lit dans un livre; l'autre est *la Force de caractère*, qui, vêtue d'une peau de lion, croise les bras et lève les yeux au ciel.

» Si cet ouvrage est supérieur à tous les tombeaux vulgaires que l'on rencontre à Saint-Pierre, il faut en rendre grâces à la révolution opérée dans les arts par l'illustre David. Ce grand peintre *a tué la queue du Bernin* (je demande pardon pour ce mot d'un grand peintre de mes amis). »

Dans les bas-reliefs assez nombreux que Thorvaldsen modela pour être placés sur des tombeaux, figurent le plus souvent des génies, tandis que les symboles de la foi chrétienne y sont rarement employés. Quelques-uns de ces bas-reliefs pourraient orner un mausolée romain, car le plus souvent on ne saisit d'autre pensée religieuse que celle de l'immortalité de l'âme. Pourtant le monument sépulcral de la baronne Chandry montre une figure de femme qui presse avec ferveur une croix sur sa poitrine; drapée dans son linceul, elle s'élance vers le ciel, la tête renversée, et s'élève dans les airs avec la légèreté d'une forme impalpable.

Thorvaldsen avait été élevé dans la religion réformée; à Rome il vécut au milieu du catholicisme. On sait combien, à cette époque de grands troubles politiques, toutes les croyances étaient ébranlées. L'esprit de l'artiste se ressentit de ces incertitudes et demeura dans l'indifférence. Un de ses amis lui faisait un jour observer que son peu de piété devait être un obstacle à ce qu'il sût exprimer le sentiment religieux sur des figures chrétiennes. « Quand je serais tout à fait incrédule, répondit Thorvaldsen, en quoi cela pourrait-il me gêner? n'ai-je pas bien représenté les divinités du paganisme? et cependant je n'y crois pas. »

En parlant ainsi, le sculpteur, suivant nous, a donné l'explication du caractère de ses ouvrages. C'est l'admirable intelligence dont il était doué qui les a conçus, mais le sentiment de l'homme n'a pas présidé à cette création.

Dans la représentation des figures du christianisme, Thorvaldsen conserva sa foi artistique; il ne renia point son culte pour la beauté sévère telle que les Grecs l'avaient comprise. On ne trouve dans les statues sorties de ses mains qu'une seule trace de réminiscence de l'art gothique. Les sculpteurs du moyen âge ont souvent produit d'heureux effets d'enroulement dans les bordures des draperies, ces effets on les reconnaît dans les figures des apôtres. Était-ce l'instinct de l'homme du Nord qui se réveillait sur ce point? Nous croyons plutôt que l'artiste avait trouvé de semblables exemples dans quelques ouvrages antiques où ils existent, et que son esprit clairvoyant avait deviné le parti qu'il en pouvait tirer. En effet,

le style de Thorvaldsen procède toujours et avant tout de celui des Grecs, et même pour le type de ses figures chrétiennes il se rattache encore aux héritiers de ces grands maîtres qui, installés en Italie, ont les premiers reproduit dans des mosaïques le Christ, la Vierge et les Apôtres[1]. Le sculpteur danois a connu ces mosaïques gréco-latines. Le style de la grande école de l'antiquité avait sans doute bien dégénéré dans les mains des artistes qui les ont exécutées. Néanmoins ces artistes, encore préoccupés de la beauté, n'en avaient pas tout à fait perdu la tradition.

Le respect des belles formes, est-il besoin de le dire? n'est pas un obstacle à l'expression du sentiment religieux. Mais pour que l'œuvre porte l'empreinte de ce sentiment, il faut que l'homme lui communique toute la ferveur dont son âme est pleine. Thorvaldsen n'a pas l'élan que donne la foi. Préoccupé avant tout de la beauté, s'il anime ses figures, c'est par la pensée philosophique, et ses ouvrages doivent plutôt satisfaire l'esprit du penseur que la piété du chrétien.

[1] Il existe de semblables ouvrages dans les églises de Saint-Côme et Saint-Damien, de Sainte-Praxède, de Sainte-Pudentienne, de Saint-Paul hors-les-murs, de Sainte-Marie-Majeure, à Rome.



LES ARMES D'ACHILLE.

CHAPITRE CINQUIÈME.

Rapidité de conception de l'artiste. — Il est sévère pour ses œuvres. — Fougue du premier mouvement tempérée par la réflexion. — Génie créateur. — Canova. — Bartolini. — Erreur de madame de Staël. — Le génie scandinave de Thorvaldsen applique les principes de l'art grec.



APOLLON.

Lorsqu'on visite le Musée Thorvaldsen à Copenhague, ce qui frappe d'abord, c'est l'incroyable fécondité de l'artiste : les vastes galeries, les longs corridors, les nombreuses salles de ce palais étrusque, les deux étages, l'escalier même, les hautes murailles, tout est rempli de statues et de bas-reliefs; et le catalogue destiné à guider le visiteur dans cet immense musée, au milieu duquel se trouve la tombe modeste du sculpteur, ne compte pas moins de six cent quarante-huit numéros ! En présence d'une telle richesse de compositions, on a peine à s'expliquer la prétention de quelques critiques qui se sont naguère efforcés de représenter Thorvaldsen comme un patient imitateur, auquel aurait manqué l'imagination.

Ainsi que nous l'avons déjà vu dans l'histoire de sa vie, l'artiste danois se distingue avant tout par la puissance créatrice de son esprit. Le hasard de sa naissance d'abord, mais bien plutôt une vocation

puissante, ont fait de lui un sculpteur. Ce qui était le labeur de son père fut le jeu de son enfance; tout jeune encore, il est doué d'une facilité naturelle tout à fait exceptionnelle, et, dans l'inconscience de son âge, il compose, il ébauche en quelques instants. Durant toute sa carrière, il retrouve en lui cette ressource innée, mais loin d'en faire abus, même dans sa jeunesse, il se défie de ce don précieux : ses craintes, ses terreurs d'écolier au moment de concourir, en sont le témoignage, car dès lors il semble comprendre combien difficile est la tâche de celui qui prend vraiment l'art au sérieux. C'est le même sentiment qui, dans les premiers temps de son séjour à Rome, le porte à étudier les antiques avec une infatigable patience, et le laisse toujours mécontent de ses premiers essais, qu'il détruit à mesure qu'il les crée.

Dans toute la possession de ses forces et même de sa gloire, Thorvaldsen continue à être sévère pour lui-même. Il conçoit vivement, il compose avec une extrême facilité, et, s'il veut célébrer la fête de son amie la baronne de Schubart, il lui suffit de quelques jours pour imaginer et exécuter un gracieux bas-relief, *la Danse des Muses*.

La conception chez le maître est donc toujours prompte, la première exécution facile; mais un goût épuré comme celui du disciple de Winckelmann ne peut en être satisfait, et voilà pourquoi il médite longuement, il retouche, il mûrit son projet, souvent même il compose de nouveau. Il pressent, il voit par les yeux de l'esprit un beau tellement élevé, tellement parfait, qu'il ne saurait aisément y atteindre : de là ses hésitations, ses sévérités pour lui-même, alors que d'autres artistes eussent déjà été fiers de leur ouvrage. Toutefois, lorsqu'il croit avoir touché le but, il s'arrête, avec le ferme sentiment de sa force.

Rien n'est plus intéressant que d'étudier la collection des maquettes qui se trouvent dans une des salles du premier étage du Musée de Copenhague. L'observateur voit l'esprit de l'artiste en lutte avec son sujet; il assiste en quelque sorte à la conception de l'idée, à sa première expression; alors viennent les retouches, les remaniements, jusqu'à l'exécution définitive du modèle.

La figure du Christ est une de celles qui ont le plus longtemps préoccupé le sculpteur. Une première esquisse, purement anatomique et sans aucune draperie, présente un corps dont la partie supérieure est portée en arrière par un mouvement très-accentué, tandis que la tête est renversée et la face tournée vers les cieux [1]. Le Christ arrive, il s'arrête, regarde le ciel et bénit; telle a dû être la première pensée du sculpteur.

Dans la seconde esquisse, celle-ci drapée et réduite, c'est à peu près la même attitude, mais plus calme : le mouvement de la tête en arrière est moins violent.

Vient ensuite un modèle de plâtre, de plus grande dimension et d'un travail beaucoup plus avancé. La tête est droite et les regards se portent en avant. Les deux bras sont également étendus par un mouvement simple, et semblent inviter les hommes à s'approcher de leur Rédempteur.

La figure est sortie des ébauches informes des premières études : elle est noble et sereine. La draperie traîne à terre, et le corps du Christ, amaigri dans les esquisses précédentes, est maintenant accusé avec force; la poitrine est largement développée. Pourtant l'exécution définitive de la statue colossale a encore apporté des modifications importantes à ce modèle, puisqu'elle montre les deux pieds également posés à terre par un mouvement puissant, et la tête légèrement penchée en avant, avec un sentiment de bienveillance et de douceur.

L'attitude du Christ fut définitivement arrêtée sur une maquette qui manque à la collection du Musée. Voici ce que nous a raconté à ce sujet le professeur danois qui était présent à Rome dans l'atelier de Thorvaldsen lorsque l'artiste prit sa détermination :

« Le maître allait sortir pour se rendre à une réunion, et je l'accompagnais. Au moment de franchir le seuil de son atelier, il revient sur ses pas; je le suis. Il se place en face de son Christ et le regarde quelques instants sans prononcer une parole : la statuette

[1] Les bras n'existent pas, mais au mouvement des épaules, il est probable que le droit doit être levé et le gauche étendu; le corps repose sur le pied gauche, le pied droit est en arrière et se soulève de terre.

d'argile avait la tête droite; l'un des bras était levé, l'autre étendu. Tout à coup l'artiste s'avance d'un pas ferme, comme un homme qui vient de prendre une décision; il saisit les deux bras de l'ébauche, et par un mouvement énergique il les abaisse tous deux également. Pour les reformer, il les a bientôt pétris à la hâte par quelques pressions. Il fait alors quatre ou cinq pas en arrière et s'écrie : « Voilà mon Christ; c'est ainsi qu'il restera! » Puis il m'entraîne et nous sortons de l'atelier. »

Toutefois, Thorvaldsen modifia encore cette œuvre magistrale; mais dès ce moment il avait définitivement arrêté l'attitude générale, qui donne à la figure du Christ la majesté sans terreur du Jupiter Olympien.

Cette anecdote nous a paru digne d'être conservée, parce qu'elle peint au vif le caractère de l'artiste, et qu'elle montre aussi bien la tournure de son esprit que sa manière de procéder. Chez lui, le premier mouvement est indépendant et ne manque même pas d'une certaine fougue, ainsi qu'on peut le constater d'après les attitudes de plusieurs de ses ébauches[1]. C'est ensuite par la réflexion, par l'étude, qu'il arrive à en tempérer la violence, pour donner à ses statues cet aspect de calme et de grandeur qu'il admirait dans le style grec et qui l'a fait quelquefois accuser de froideur.

Le génie de Thorvaldsen était éminemment créateur; le maître mettait une ardeur extrême à pétrir la glaise, à en dégager la forme que son esprit avait imaginée, à lui donner l'empreinte de la pensée qu'il avait conçue. Lorsqu'il lui semblait que l'argile avait suffisamment rendu son idée, il exécutait lui-même un plâtre, qu'il terminait généralement avec soin; puis il le livrait comme modèle à ses praticiens, et c'était à ceux-ci qu'était réservé le soin de le traduire en marbre. Ce travail se faisait sous ses yeux, dans ses ateliers; à toute heure il le surveillait, assez souvent il le retouchait, quelquefois il y donnait la dernière main.

Cette manière de procéder fit dire à des artistes jaloux de ses succès qu'il savait sans doute assez bien modeler, mais qu'il était

[1] Comparer aussi l'attitude d'Achille dans les deux bas-reliefs variés, *l'Enlèvement de Briséis;* celle d'Alexandre, etc.

incapable de sculpter le marbre. Un jour qu'on lui répétait ces propos : « Apportez-moi un bloc de Carrare ou de Paros, dit-il, » privez-moi de ciseau, attachez-moi les mains, je veux en faire » sortir une statue avec mes dents. »

Cette critique était en effet des plus injustes, et l'*Adonis* de la Glyptothèque de Munich, qui a été exécuté en entier par l'artiste, suivant les conventions arrêtées avec le prince Louis de Bavière, y répond avec assez d'éloquence pour qu'il soit inutile d'insister.

Faut-il regretter que Thorvaldsen n'ait pas également mis la main à l'exécution en marbre de toutes ses productions? Si l'artiste s'était toujours appliqué à ce travail, pour y gagner quelques statues d'une perfection égale à celle de l'*Adonis* [1] nous eussions perdu peut-être plus d'une création parmi les meilleures du maître [2].

On a trop souvent mis en parallèle le talent de Thorvaldsen avec celui de Canova pour qu'il soit possible de terminer une étude sur le sculpteur danois sans dire aussi quelques mots de son illustre émule. De tout temps les contemporains se sont plu à établir cette sorte de rivalité entre les artistes célèbres. Entre Canova et Thorvaldsen la comparaison offre un point de départ commun, parce que les deux maîtres paraissent s'être inspirés des mêmes traditions.

Un grand sculpteur français de notre temps, David d'Angers, dans un opuscule où il apprécie le talent des deux artistes, a

[1] Les marbres exécutés par les élèves ne sont pas toujours aussi soignés que les modèles du maître. Aussi, pour juger en toute équité l'œuvre de Thorvaldsen, il faut avoir vu les modèles de plâtre réunis au Musée de Copenhague.

[2] N'a-t-on pas quelques raisons de supposer que les plus grands sculpteurs de la Grèce n'auraient pas agi autrement que l'artiste danois? Un critique affirme même qu'ils divisaient à la fois leurs ouvrages en plusieurs morceaux, pour se faire aider par un plus grand nombre d'auxiliaires :

« Qui ne sait (et nous pourrions citer ici et des exemples et des autorités) que les grands artistes de l'antiquité, chargés comme ils l'étaient de travaux immenses, et tels que les modernes conçoivent à peine comment ils ont pu les exécuter, faisaient usage de ce moyen expéditif de découper leurs modèles, qu'ils livraient, ainsi divisés, à leurs praticiens, afin de multiplier les secours que leur prêtaient ces artistes subalternes, auxquels il leur arrivait même d'abandonner entièrement l'exécution de certains accessoires qui, dans les plus beaux ouvrages, sont quelquefois traités avec beaucoup de négligence et peu de sentiment. » (*Musée des Antiques* de Bouillon, t. Ier, *la Vénus de Mélos*, notice de J. B. de Saint-Victor.)

exprimé sa préférence pour le maître italien, parce qu'il ne se sent pas aussi rapidement ému devant l'œuvre du sculpteur danois, dont les beautés éminentes, dit-il, ne se découvrent qu'après une longue étude [1].

Nous pourrions opposer à ce jugement celui d'un autre sculpteur, également d'un grand mérite, qui nous disait, il y a peu de temps :

« Devant les ouvrages de Canova je suis toujours en défiance. J'ai peur de laisser surprendre mon jugement par la grâce excessive des figures et par l'habileté extrême de l'exécution, qui dissimule assez souvent de véritables défauts. La jolie petite main recroquevillée de la princesse Borghèse en Vénus peut être charmante, mais elle est pleine de manière et d'affectation, et à coup sûr elle n'est ni naturelle ni antique. Avec Thorvaldsen, au contraire, je ne crains pas de semblables surprises; mon esprit est tranquille, et je le préfère à Canova, parce que son style a plus d'ampleur, plus de sévérité, parce que son œuvre est aussi plus juste et plus vrai. »

Si l'on peut remarquer dans quelques ouvrages de l'artiste danois des pieds un peu grands, des mains un peu fortes, ce défaut même témoigne combien Thorvaldsen était éloigné de songer à surprendre le goût par des délicatesses recherchées.

En suivant le mouvement que les théories de Winckelmann avaient imprimé à l'art, Canova n'est en réalité ni grec ni romain; son œuvre, digne à tant d'autres titres de l'admiration qu'il a excitée, se ressent des préoccupations de mièvrerie des prédécesseurs italiens du maître, et n'a fait en quelque sorte que prendre un habillement antique.

Canova voyait la nature gracieuse et coquette plutôt que grande et puissante, et s'il procède de l'antiquité, c'est par l'imitation des artistes de la troisième période de l'art grec, qui sont à Phidias ce que le Guide est à Raphaël [2]. Il est attiré de préférence par les qualités suaves qui sont le caractère de l'époque où la grâce domine, et il réussit généralement mieux dans les compositions délicates que dans les figures de force. Les formes des beaux corps qu'il groupe

[1] Voir aux Appendices la lettre de David d'Angers.
[2] Winckelmann, t. II, liv. IV, ch. VI.

ont quelque chose d'onduleux qui charme l'œil et porte l'esprit vers les tendres pensées, quelque chose de pénétrant qui entraîne les sens vers les souvenirs de la Grèce cythéréenne.

L'œuvre de Thorvaldsen n'offre rien de semblable, et voilà pourquoi ceux qui mettent habituellement les deux artistes en parallèle le trouvent froid auprès des ouvrages de Canova. Le sculpteur danois est plus austère, plus philosophique dans sa recherche du beau. Quant à son illustre contemporain le Florentin Bartolini, il appartient aussi à ce mouvement général des idées qui ramena les artistes, à la suite de Winckelmann, au culte de l'antiquité grecque. Pourtant son horreur du pastiche l'a rendu plus indépendant que Canova et que Thorvaldsen, et c'est dans la nature avant tout qu'il s'efforça de trouver la forme et l'expression de ses figures.

Un éminent critique, dont les opinions font autorité en matière d'art, a consacré à Bartolini un travail des plus intéressants, dans lequel nous trouvons cette appréciation de Canova et de Thorvaldsen :

« Considérée en elle-même, dit M. Henri Delaborde[1], la manière de l'auteur de la *Madeleine*, des *Danseuses*, de la *Vénus* du palais Pitti, est plutôt agréable que belle. Elle se ressent du désir qu'a l'artiste de se conformer aux exemples antiques; mais ces exemples, Canova les amoindrit en les ajustant aux proportions un peu étroites du goût moderne. Il complique la simplicité grecque d'une grâce prétentieuse, d'une élégance équivoque; en un mot, il traite l'antiquité comme la nature, il enjolive l'une et l'autre. En abritant à peu près sa responsabilité personnelle sous un semblant de style classique, il réussit à contrefaire adroitement une apparence, mais non pas à exprimer magistralement une vérité.

» Thorvaldsen eut un talent et des aspirations d'un tout autre ordre. Quoiqu'il lui soit arrivé de rechercher l'élégance et de la rencontrer, par exemple, dans sa *Nuit* ou dans son *Mercure au moment où il vient d'endormir Argus*, il ne vise ordinairement

[1] *Études sur les beaux-arts.*

qu'à la grandeur, et ce but il l'atteint quelquefois. Son *Lion de la Suisse*, ses bas-reliefs représentant le *Triomphe d'Alexandre*, et plusieurs de ses figures allégoriques, portent l'empreinte de l'imagination et de la force. »

Thorvaldsen a exercé une influence considérable sur presque tous les sculpteurs qui vinrent à Rome de son temps. Au contact du maître, Rauch doit d'avoir épuré son style : l'artiste allemand fonda plus tard une école pour y enseigner les principes du grand art. De cette école sont sortis MM. Rietschel [1], de Dresde, Drake [2] et Albert Wolff [3], de Berlin, Blaeser, de Cologne, qui s'efforcent de maintenir l'art dans la voie tracée par leurs maîtres. Schadow et Schwanthaler avaient été les amis du sculpteur, et ils profitèrent de ses conseils. A Copenhague, la tradition a été conservée par M. Bissen; à Rome, par MM. Tenerani [4], Louis Bienaimé, Pierre Galli [5] et Émile Wolff [6].

Thorvaldsen a donc laissé une école en Allemagne comme en Italie; mais, quoi qu'en ait pu dire madame de Staël [7], l'artiste n'est

[1] M. Rietschel a exécuté un assez grand nombre de monuments publics. Il est mort il y a quatre ou cinq ans.

[2] M. Drake est compatriote de Rauch; il est né comme lui dans la principauté de Waldeck. A l'Exposition universelle des beaux-arts, actuellement ouverte au Champ de Mars (1867), il vient d'obtenir un des grands prix pour sa statue équestre du roi Guillaume de Prusse.

[3] M. Albert Wolff a exécuté plusieurs monuments publics en Allemagne.

[4] M. Tenerani, âgé maintenant de soixante-dix-huit ans, vit à Rome. Il a récemment complété le monument du pape Pie VIII pour Saint-Pierre.

[5] M. Galli est le dernier élève qui ait travaillé auprès de Thorvaldsen; pendant l'absence du sculpteur, c'est lui qui avait la direction de l'atelier. Il a exécuté pour le palais Torlonia des médaillons, ébauchés seulement par le maître. (Voir au Catalogue.) Plus tard il a composé un grand nombre de petites statues et de bas-reliefs qui décorent aujourd'hui les loges du Vatican et méritent l'estime des gens de goût. Ses grandes statues sont moins heureuses.

[6] M. Émile Wolff est établi à Rome, où il jouit d'une réputation méritée. Il conserve religieusement la tradition de son maître, pour lequel il a gardé une profonde et touchante vénération. Parmi les nombreux ouvrages de M. Émile Wolff, nous citerons la statue du *Prince Albert*, dans l'île de Wight; *l'Amazone blessée*, à Eaton-Hall, palais du marquis de Westminster; une *Victoire*, sur le pont du château à Berlin; *les Quatre Saisons*, bas-reliefs, dont l'un, *l'Hiver*, a été répété plus de cinquante fois en marbre.

[7] Dans son livre de *l'Allemagne*, madame de Staël a dit : « Un Danois,

pas Allemand, il appartient à la race scandinave, il en a le caractère et le génie. Cette race de l'extrême Nord, un peu rude, fière et simple, hospitalière et bonne, s'est plu de tout temps aux choses nobles. La poésie de ses premiers bardes a été guerrière et chaste. Elle a toujours cru à l'immortalité de l'âme, à un monde où la vie aurait quelque chose de plus large, de plus grand que la vie terrestre, où les guerriers aimeraient et se battraient à la façon des dieux. Pour nous, les longs jours de la belle saison sont accueillis comme un droit; pour les Scandinaves, ces mêmes jours, comptés avec tant de parcimonie, sont un bienfait de la nature; et quand l'herbe est verte, la prairie émaillée de fleurs, lorsque le soleil dore la cime des hauts sapins, et que la brise glisse doucement à la surface des grands lacs, c'est fête par tout le Nord, et le peuple entier chante la joie de la nature par des hymnes tendres et sauvages, avec des accents pleins de force et de fraîcheur.

C'est bien la séve naïve et vigoureuse de cette race scandinave que l'artiste danois avait gardée en lui et qu'il a entée sur l'art grec, la greffant au rameau le plus dru et le plus sévère que cet art ait poussé. Mais il n'a pas été une plante parasite, il a au contraire apporté à l'arbre sa propre force. Si Thorvaldsen a idéalisé ses figures par les procédés des Grecs et suivant les principes d'esthétique développés par Winckelmann, il a demandé ses modèles à la nature, il a puisé directement à cette source première. Ce qu'il

Thorvaldsen, *élevé en Allemagne,* rivalise maintenant à Rome avec Canova, et son *Jason* ressemble à celui que décrit Pindare comme le plus beau des hommes; il tient une lance à la main, et le repos de la force caractérise le héros. » Il est si peu vrai que Thorvaldsen ait été élevé en Allemagne, qu'il avait cinquante ans quand, en 1819, il y mit le pied pour la première fois. L'erreur de madame de Staël vient sans doute d'un article de M. A. W. Schlegel, dans le *Jenaer allgemeine Zeitung* (1805, Intell., n. 120, p. 1006) : « Den (Thorvaldsen) wir uns gewissermassen zueignen dürfen, da er, wiewohl ein Däne von Geburt, wie ein Deutscher unsre Sprache redet und ganz deutsche Bildung besitzt »; ce qu'on peut traduire en français : « Thorvaldsen, que nous devons nous approprier en quelque sorte, bien qu'il soit né Danois, parce qu'il parle notre langue comme un Allemand et qu'il possède une culture tout allemande. » M. Thiele fait remarquer avec raison que l'artiste, qui ne traversa l'Allemagne que lorsqu'il était déjà âgé, n'a jamais pu parler aussi correctement l'allemand que le prétend l'auteur de cet article.

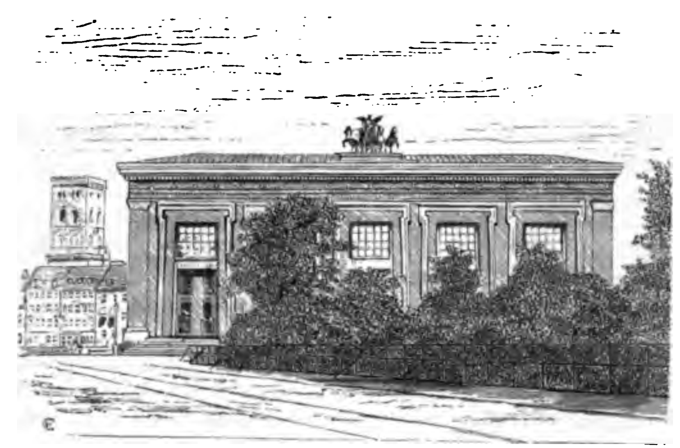
s'est efforcé d'emprunter à l'antique, c'est la grande tournure, la noblesse du style. Son œuvre gardera dans l'estime des hommes un rang élevé, non-seulement parce qu'il est la plus complète et l'une des plus hautes expressions des tendances de l'époque, mais aussi parce qu'il dérive d'une inspiration originale, d'un génie sincère et personnel.

CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE THORVALDSEN.

Nous n'avons pas cru devoir, dans ce Catalogue, adopter l'ordre chronologique, malgré l'intérêt qu'il pourrait présenter. Pour éviter la confusion et faciliter les recherches au milieu d'un œuvre aussi considérable et aussi varié que celui de Thorvaldsen, la classification par matières nous a paru offrir plus d'avantages. D'ailleurs, la première partie du volume, la partie biographique, donne déjà la classification chronologique à peu près complète; et pour ne rien laisser à désirer sous ce rapport, nous avons eu soin, après chaque article du Catalogue, d'indiquer la date de la production de l'objet décrit. Grâce aux excellents travaux de MM. Thiele et Müller, qui nous ont beaucoup aidé dans notre tâche, notre Catalogue ne présente presque pas de lacunes sur ce point.



FAÇADE DU MUSÉE THORVALDSEN A COPENHAGUE.

ŒUVRE RELIGIEUX.

I.

STATUES ET GROUPES.

LE CHRIST ET LES DOUZE APOTRES.

Statues colossales; marbre. — *Église de Notre-Dame, à Copenhague.* — Hauteur : le Christ, 3 m. 49 c.; Saint Pierre, 2 m. 42 c.; Saint Matthieu, 2 m. 43 c.; Saint Jean, 2 m. 47 c.; Saint Jacques le Mineur, 2 m. 39 c.; Saint Philippe, 2 m. 36 c.; Saint Judas Thaddée, 2 m. 38 c.; Saint Paul, 2 m. 42 c.; Saint Simon, 2 m. 47 c.; Saint Barthélemi, 2 m. 46 c.; Saint Jacques le Majeur, 2 m. 43 c.; Saint Thomas, 2 m. 44 c.; Saint André, 2 m. 40 c.

Le Christ. (*V.* la figure, p. 201.) — Le Sauveur est debout, les bras ouverts, le haut du corps légèrement incliné en avant. Ses cheveux, séparés sur le milieu de la tête, tombent en boucles sur ses épaules. Il est drapé dans un ample manteau qui laisse à découvert le côté droit de la poitrine.

Modelé à Rome en 1821.

Saint Pierre. — La tête tournée à droite, le saint porte à la main droite les clefs du Paradis; la main gauche ramène sur la poitrine les plis du manteau. La tunique à manches est attachée sur le cou par une agrafe.

Modelé à Rome en 1821.

Saint Matthieu. — Il tient un stylet de la main droite et soutient de la gauche une tablette qu'il appuie sur son genou. La jambe droite est soulevée et pose sur un rocher. A la droite du saint, un ange caractérise l'évangéliste, tandis qu'une bourse à terre rappelle l'ancien publicain. Le vêtement se compose de la tunique à manches et du manteau.

Modelé à Rome en 1821.

Saint Jean. — Les yeux levés au ciel, il attend la révélation et se dispose à écrire sur une tablette. Le manteau enveloppe ses épaules et se trouve retenu par une agrafe au milieu du cou; ouvert par devant, il laisse voir toute la tunique. L'aigle est aux pieds du saint.

Modelé à Rome en 1824.

Saint Jacques le Mineur. — Les traits du visage rappellent la parenté de saint Jacques avec le Christ. Appuyé sur un long bâton de voyage, il médite. Il est vêtu du manteau et de la tunique à manches.

Modelé à Rome en 1823.

Saint Philippe. — La tête légèrement inclinée à droite, il s'avance accablé de douleur. La main droite, sortant des plis du manteau dans lequel le saint est drapé, tient une croix.

Modelé à Rome en 1823.

Saint Judas Thaddée. — Vêtu d'une tunique à manches, saint Judas est debout, les mains jointes près du visage, la tête un peu baissée. Une longue lance armée d'une hache, instrument de son martyre, est appuyée contre son bras gauche.

Modelé à Rome en 1842.

Saint Paul. — Le saint porte une longue barbe. Dans l'attitude de la prédication, il lève le bras droit et pose la main gauche sur le glaive. Il est vêtu de la tunique à manches. Son manteau, qui tombe des épaules, passe sous le bras droit, puis est jeté sur l'avant-bras gauche.

Modelé à Rome en 1821.

Saint Simon Zélotès. — Le visage grave et pensif, saint Simon est appuyé sur la scie, instrument de son martyre. Ses deux mains réunies portent les plis ramenés du manteau, qui, ouvert sur la poitrine, laisse voir la tunique.

Modelé à Rome en 1823.

Saint Barthélemi. — Il est vêtu d'une ample tunique à manches. Le manteau est jeté sur l'épaule droite, et la main gauche en retient le pan. L'apôtre porte une barbe épaisse; il tient à la main droite le couteau avec lequel il a été martyrisé.

Modelé à Rome en 1823.

Saint Jacques le Majeur. — Le saint s'avance, tenant de la main droite un long bâton de voyage. Le bras gauche soutient les plis du manteau pour faciliter la marche. Le vêtement de dessous est une tunique à manches. Un grand chapeau tombe sur les épaules.

Modelé à Rome en 1821.

Saint Thomas. — L'artiste s'est appliqué à caractériser le doute dans la figure de saint Thomas. L'apôtre médite, tenant l'index appuyé sur la joue, et portant à la main droite l'équerre, emblème des sciences exactes. Il est largement drapé dans son manteau, qui l'enveloppe presque entièrement. Le bras droit n'est pourtant recouvert que par la manche de la tunique.

Modelé à Rome en 1821.

Saint André. — Le saint porte un rouleau à la main gauche et tient de la droite l'extrémité de la croix. Il est vêtu de la tunique et du manteau, qui lui tombe de l'épaule gauche.

Modelé à Rome en 1841 et 1842.

Les apôtres saint André et saint Thaddée, modelés pour la seconde fois par Thorvaldsen en 1841 et 1842, et exécutés en marbre pour l'église de Notre-Dame, avaient été représentés une première fois par l'artiste dans des attitudes différentes, et ces premiers modèles ne l'avaient pas satisfait. Saint André (haut., 2 m. 43 c., modelé à Rome en 1823) est appuyé du bras gauche sur la croix et enveloppé dans son manteau; il ne porte pas de tunique; le bras droit et une partie de la poitrine sont nus. Saint Thaddée (haut., 2 m. 43 c., modelé à Rome en 1827) a la tête tournée à droite et les mains jointes à la hauteur de la poitrine.

Le Musée Thorvaldsen possède les modèles de plâtre du *Christ* et des *Douze Apôtres.* Lorsque les directeurs les ont groupés dans la *Salle du Christ*, ils ont choisi avec raison les plâtres de Saint André et de Saint Thaddée qui datent de 1823 et de 1827, comme appartenant à la même période que les autres; tandis qu'ils ont placé dans une autre galerie les deux figures modelées en 1841 et 1842.

Le Musée conserve aussi plusieurs maquettes intéressantes, études de ces grandes figures. De la première, le Christ, on remarque d'abord deux petites esquisses : l'une (haut., 64 c.), qui n'est pas drapée, et dont l'avant-bras manque, a la tête renversée en arrière; l'autre (haut., 54 c.) est drapée, et le mouvement de la tête est moins prononcé. On voit en outre une statuette de plâtre (haut., 1 m. 42 c.) exécutée par Tenerani : la tête est droite, le pied droit est soulevé en arrière, la draperie diffère de l'exécution définitive. Le travail en est délicat, mais n'a pas la touche plus vigoureuse du maître. Il existe dans la même salle du Musée des esquisses de Saint Matthieu (haut., 47 c.); Saint Jacques le Mineur (haut., 51 c.); Saint Thomas (haut., 52 c.); Saint Barthélemi (haut., 51 c.), avec la main qui tient le couteau plus rapprochée de la poitrine; Saint Simon (haut., 51 c.), les mains croisées sur la poitrine et ne tenant pas l'instrument de son martyre; Saint Paul (haut., 49 c.); Saint Jean (haut., 50 c.), la figure tournée, ayant à ses pieds un calice et un serpent, et derrière lui l'aigle; Saint André (haut., 67 c.); saint Thaddée (deux esquisses, haut., 71 et 79 c.). Ces trois dernières études se rapportent aux modèles de 1841 et 1842.

Il existe un bronze de la statue du Christ dans l'église de la Paix à Potsdam.

(*V.* p. 82 et suiv., p. 202 et suiv., et p. 213.)

L'ANGE DU BAPTÊME. (*V.* la figure, p. 153.)

Statue; marbre. — *Église de Notre-Dame, à Copenhague.* — Haut., 1 m. 43 c.

L'ange, la tête ceinte d'une couronne de fleurs, pose un genou à terre et présente une large coquille en forme de vasque, destinée à contenir l'eau du baptême.

Modelé à Rome en 1827. Le modèle de plâtre est au Musée Thorvaldsen. (*V.* p. 203.)

L'ANGE DU BAPTÊME.

Statue; marbre. — *Exécutée pour lord Lucan.* — Haut., 1 m. 80 c.

La figure est la même que dans la composition précédente, mais l'attitude est différente. L'ange est debout.

Modelé à Rome en 1823 et 1824. Le modèle de plâtre figure au Musée Thorvaldsen, qui possède aussi une esquisse, haut., 50 c.

LE SERMON DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

Groupe; terre cuite. — *Fronton de l'église de Notre-Dame, à Copenhague.* — Haut. du Saint Jean, 2 m. 40 c.; larg. du fronton, 12 m. 72 c.

Saint Jean, debout sur un rocher, se trouve au centre de la composition, qu'il domine. Il prêche, et sa main droite est levée; la gauche tient un bâton surmonté d'une croix. La coquille avec laquelle il puise l'eau pour donner le baptême pend à son côté. Il est vêtu d'une tunique de poil de chameau, détachée à droite pour laisser à découvert une partie de la poitrine, et d'un ample manteau jeté sur les épaules.

Les personnages qui se tiennent à droite du Précurseur (à gauche du spectateur) sont :

Un jeune homme absorbé dans la méditation. — Accoudé sur sa jambe gauche qu'il pose sur le rocher, il appuie sa tête dans la main gauche. Sa tunique est détachée sur l'épaule droite et son manteau enroulé autour du bras droit.

Un vieillard et son fils. — Le père, la tête levée, regarde le saint et écoute attentivement. Les bras tombent naturellement, et les deux mains se joignent pour retenir le manteau. Le fils s'appuie sur l'épaule du vieillard, derrière lequel il est placé.

Une mère et son jeune enfant. — L'enfant pose ses petits bras sur l'épaule de sa mère, qui est agenouillée de la jambe droite.

Un docteur. — Assis sur un rocher, le corps courbé, les bras croisés sur la poitrine, il est enveloppé dans un large manteau et porte la coiffure des Israélites.

Jeune homme couché. — Le coude appuyé sur un rocher, il se retourne dans une attitude attentive.

Dans la partie opposée du fronton se trouvent :

Un adolescent. — Il se tient debout. Vêtu d'une tunique, il a retiré son manteau pour se préparer à recevoir le baptême. L'attitude est vive et comme impatiente d'action.

Un pharisien. — La tête couverte d'un bonnet, les cheveux roulés, il est drapé dans un riche manteau. L'air hautain, il regarde le Précurseur avec une fierté dédaigneuse.

Un chasseur. — Suivi de son chien, il passe chargé de son gibier et s'arrête pour écouter.

Deux enfants. — Leur attention est donnée tout entière au chien du chasseur. Mais le jeune garçon arrête sa sœur et lui fait signe de garder le silence.

Une mère et son enfant. — La femme est assise et elle écoute. L'enfant, nu, appuyé sur les genoux de sa mère, rappelle par son attitude Jésus enfant du tableau de Raphaël connu sous le nom de *la Belle Jardinière*. La tête de la femme est la reproduction du portrait de Vittoria Cardoni d'Albano. (V. p. 81.)

Un pâtre. — Ce personnage couché, qui termine le fronton, ne prend qu'une part accidentelle à la scène, à laquelle il demeure moralement étranger.

Ce fronton a été modelé à Rome en 1821 et 1822. (*V.* p. 83 et p. 204.) Les modèles de plâtre sont au Musée Thorvaldsen. Deux autres figures, un *Juif assis* et un *Soldat romain*, qui devaient faire partie de la même composition, ont été supprimées. (*V.* plus loin, SUJETS DIVERS.)

Le Musée possède aussi la première maquette du *Sermon de saint Jean*. Quelques figures diffèrent de l'exécution définitive. Saint Jean-Baptiste ne porte pas de manteau; la femme agenouillée a les deux genoux appuyés à terre, et tient son enfant; l'autre femme porte son fils endormi. L'extrémité de gauche du fronton est occupée par un chien assis, sur lequel un jeune garçon est à moitié couché. Ce groupe a été remplacé dans l'œuvre définitive par l'homme étendu à terre et accoudé. Enfin l'attitude du pâtre, qui remplit l'autre angle du fronton, est très-différente de celle de la figure exécutée pour l'église.

II

BAS-RELIEFS.

§ I. — *Sujets de l'Ancien Testament.*

ADAM ET ÈVE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m.; larg., 1 m. 50 c.

Adam et Ève sont assis l'un près de l'autre. Abel, fuyant Caïn qui veut s'emparer de sa pomme, s'est réfugié sur les genoux de son père. Ève paraît attristée de cette première querelle de ses enfants. A gauche on voit le serpent se glisser sur un autel.

Modelé à Rome en 1838. Le Musée possède en outre une esquisse de plâtre (haut., 36 c.; larg., 39 c.).

ÉLIÉZER ET REBECCA. (*V.* la figure, p. 201.)

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 96 c.; larg., 1 m. 87 c.

Le serviteur d'Abraham boit dans le vase que lui présente Rebecca. Un jeune garçon, placé derrière lui, porte le coffret renfermant les bijoux destinés à la fiancée d'Isaac. Deux chameaux sont conduits par un chamelier. A gauche se trouvent deux femmes venues pour puiser de l'eau à la fontaine.

Avec l'inscription : NYSÖE, 26 JANVIER 1841.

LE JUGEMENT DE SALOMON.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 40 c.; larg., 2 m. 2 c.

Salomon siége à son tribunal de roi, entouré des grands de sa cour. A gauche se tient la mère de l'enfant mort, près du cadavre de son fils; à droite la mère de l'enfant vivant, éperdue, supplie le prince. Salomon étend le bras pour arrêter le soldat prêt à frapper la jeune victime.

Esquisse d'un bas-relief projeté et non exécuté, qui devait orner le fronton de l'hôtel de ville de Copenhague.

HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE.

Bas-relief; plâtre. — *Palais de Charlottenborg.* — Haut., 1 m. 14 c.; larg., 1 m. 75 c.

Héliodore, entouré de ses gardes, est renversé au moment où il allait emporter les trésors du temple pour obéir à l'ordre du roi. Un cavalier couvert d'une riche armure apparaît, et le cheval frappe de ses pieds de devant l'envoyé de Séleucus, tandis que « deux jeunes hommes, pleins de force et de beauté, le flagellent chacun de son côté et le frappent sans relâche. » A gauche, le grand prêtre est à genoux, entouré d'autres prêtres. A droite, derrière les gardes effrayés, une femme et son enfant poussent des cris et admirent la puissance du Très-Haut. (II *Machab.*, III.)

Modelé à Copenhague en 1791. *Petite médaille d'or* (prix de sculpture) à l'Académie des beaux-arts. (*V.* p. 9 et suiv.)

§ II. — *Sujets du Nouveau Testament.*

INSTITUTION DE LA CÈNE.

Bas-relief; marbre. — *Église de Notre-Dame, à Copenhague.* — Haut., 98 c.; larg., 2 m. 25 c.

Le Christ, placé à gauche, à l'extrémité de la composition, se tient debout devant la table; il lève les yeux au ciel et bénit le calice. Les apôtres sont agenouillés devant leur maître, un excepté, qui se lève, saisi d'étonnement. Saint Jean et saint Pierre sont auprès de Jésus. Saint Thomas, dans une attitude de doute, n'a pas encore joint les mains. Judas s'éloigne.

Le modèle de plâtre, fait à Copenhague en 1820, est au Musée Thorvaldsen. (*V.* p. 203.)

ENTRÉE DE JÉSUS A JÉRUSALEM.

Bas-relief; plâtre. — *Église de Notre-Dame, à Copenhague.* — Haut., 1 m. 27 c.; larg., 13 m. 35 c.

Jésus s'avance, monté sur une ânesse que saint Jean conduit. Le Fils de Dieu a la main droite levée. Derrière lui marche saint Pierre, qui tend le bras vers Jésus. Les autres disciples viennent ensuite, et après eux le boiteux et l'aveugle guéris par le Sauveur.

De l'autre côté de la frise, le peuple, qui s'avance vers le Christ, répand des fleurs, étend des draperies sur le passage ou agite des rameaux. Des femmes sont prosternées en adoration. Près de la porte de Jérusalem, un pharisien s'entretient avec un docteur. Deux jeunes garçons passent près d'eux en criant « Hosannah », et un homme montre à sa femme le nouveau Roi des Juifs.

Modelé à Nysöe pendant les années 1839 et 1840. Le modèle de plâtre est au Musée Thorvaldsen (haut., 66 c.; larg., 7 m. 36 c.).

JÉSUS SUR LE CHEMIN DU CALVAIRE.

Bas-relief; plâtre. — *Église de Notre-Dame, à Copenhague* (frise au-dessus de l'autel, dans le chœur). — Haut., 1 m. 90 c.; larg., 20 m.

Jésus paraît au milieu de la frise, debout, portant la croix, que Simon le Cyrénéen s'efforce de soutenir. Le Sauveur se retourne vers les femmes age-

nouillées. Deux bourreaux le précèdent : l'un tire la corde attachée à la croix, l'autre, accompagné de son aide, porte l'échelle, le marteau et les clous. Un homme conduit les deux larrons, les mains liées derrière le dos; le plus jeune tourne ses regards vers le Christ et semble se repentir, tandis que l'autre, endurci dans le mal, baisse la tête. En tête du cortége, un centurion à cheval, suivi de cavaliers et de soldats romains à pied, ordonne de hâter la marche. Cet ordre est transmis au bourreau par l'un des cavaliers. Un soldat, armé d'une lance, écarte la foule, et plusieurs Israélites commencent à gravir le Calvaire.

Dans la partie opposée de la frise, derrière le groupe des femmes agenouillées, Joseph d'Arimathie regarde avec tristesse la Mère du Sauveur évanouie, soutenue par saint Jean et par Marie-Madeleine. Trois pharisiens à cheval viennent ensuite, et l'un d'eux ordonne avec hauteur de repousser la Vierge et de faire place. Des soldats romains à pied ferment le cortége. Quelques Juifs entourent la maison de Pilate; le procurateur se lave les mains, ne voulant point être souillé du sang du Juste.

Modelé à Nysöe en 1839. L'esquisse de plâtre figure au Musée (haut., 66 c.; larg., 7 m. 68 c.). Elle diffère en quelques points de l'exécution précédente; elle montre Pilate revêtu d'un costume israélite qui a été changé pour un vêtement romain. Deux disciples, qui s'avancent devant Joseph d'Arimathie, ont été remplacés dans la frise par une femme qui conduit son enfant. (*V.* p. 140 et suiv.)

JÉSUS DONNE A SAINT PIERRE LE GOUVERNEMENT DE L'ÉGLISE.

Bas-relief; marbre. — *Chapelle du palais Pitti, à Florence.* — Haut., 64 c.; larg., 1 m. 80 c.

Jésus montre les brebis à saint Pierre et lui donne l'ordre de paître son troupeau. L'apôtre, à genoux devant son Maître, porte les clefs. Saint Jean se tient derrière saint Pierre. Les autres apôtres sont placés de chaque côté.

Modelé à Rome en 1818. Le Musée possède non-seulement le modèle de plâtre, mais un autre plâtre moulé sur le marbre.

SAINT PIERRE GUÉRISSANT LE PARALYTIQUE.

Bas-relief; plâtre. — *Palais de Charlottenborg.* — Haut., 1 m. 19 c.; larg., 1 m. 76 c.

Saint Pierre et saint Paul s'arrêtent à l'entrée du temple. Saint Pierre prend le paralytique par la main droite, et, invoquant Dieu, il soulève le mendiant et le guérit. Le peuple qui arrive au temple est saisi d'étonnement. (*Actes des Apôtres*, III.)

Modelé à Copenhague en 1793.

LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le prince Louis de Bavière pour une église de Munich.* — Haut., 1 m. 11 c.; larg., 2 m. 60 c.

Marie, mère de Jacques, Marie-Madeleine et Salomé, apportent des parfums au tombeau de Jésus. Elles trouvent la pierre levée. Un ange se tient devant la tombe ouverte et montre le ciel.

Modelé à Rome en 1817. Cette composition et la suivante, commandées par le prince Louis de Bavière, ne figurent pas au Musée Thorvaldsen. On voit dans les galeries deux

places d'attente : resteront-elles vides encore longtemps? Espérons que le roi Louis, qui honorait l'artiste de tant d'amitié, qui avait tant d'estime pour son talent, laissera prendre un jour des moulages des deux marbres, afin qu'on n'ait pas à regretter une lacune dans la collection des œuvres du maitre.

ANNONCIATION DE LA VIERGE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le prince Louis de Bavière pour une église de Munich.* — Haut., 1 m. 11 c.; larg., 2 m.

La Vierge est assise, les mains jointes. L'ange Gabriel vole vers elle et lui présente une branche de lis.

Modelé à Rome en 1819 pour le prince Louis de Bavière. — Même observation que pour le précédent.

FONTS BAPTISMAUX.

Bas-reliefs; marbre. — *Église de Brahe-Trolleborg, en Fionie.* — Haut., 71 c.; larg., 55 c.

Ces fonts baptismaux sont de forme carrée, et quatre bas-reliefs ornent les quatre faces : saint Jean donne le baptême à Jésus, qui s'incline devant lui (face antérieure); le Christ assis bénit les enfants qui l'approchent (face latérale de droite); la Vierge assise tient sur ses genoux l'Enfant Jésus; le petit saint Jean est près d'elle (face latérale de gauche); la Foi, l'Espérance et la Charité, sont figurées par trois anges qui planent ensemble.

Modelé à Rome en 1807, sur la commande de la comtesse de Schimmelmann; exécuté en marbre en 1808, et placé dans l'église en 1815. Les modèles de plâtre sont au Musée, qui possède en outre une répétition variée du bas-relief de la face de gauche.

Thorvaldsen exécuta en 1827 un autre marbre pour l'offrir à l'église de Myklabye, en Islande, dont son aïeul, Thorvald Gotskalksen, avait été pasteur. La composition est cette fois surmontée d'une couronne de fleurs, et au-dessus des anges est gravée cette inscription :

OPUS HOC ROMAE FECIT
ET ISLANDIAE
TERRAE SIBI GENTILICIAE
PIETATIS CAUSA DONAVIT
ALBERTUS THORVALDSEN
A. M. D. CCC. XXVII.

Il est à supposer que cet exemplaire, avant d'arriver en Islande, avait été vendu par l'artiste à un négociant norvégien, qui en aurait fait effacer l'inscription. Mais Thorvaldsen fit immédiatement exécuter un nouvel exemplaire à Carrare.

LE BAPTÊME DU CHRIST.

Bas-relief; marbre. — *Église de Notre-Dame, à Copenhague.* — Haut., 96 c.; larg., 2 m. 26 c.

Sur la rive du Jourdain, Jésus, debout, les mains jointes, la tête inclinée, reçoit l'eau du baptême que saint Jean verse sur lui. Deux anges sont placés derrière saint Jean, deux autres volent. Sur le bord du fleuve, une famille israélite se dispose au baptême.

Modelé à Copenhague en 1820. Modèle de plâtre au Musée.

JÉSUS BÉNIT LES ENFANTS.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 45 c.; larg., 76 c.

Jésus, debout, appelle à lui les enfants que l'un de ses disciples veut éloigner. Saint Jean et un autre disciple se tiennent à gauche.

Modelé à Nysöe en 1840, pour l'asile créé à Copenhague sous le nom de Frédéric VI.

JÉSUS ENSEIGNANT DANS LE TEMPLE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 85 c.; larg., 74 c.

Jésus, âgé de douze ans, est debout devant deux docteurs : l'un, assis, tient un rouleau de papyrus sur ses genoux; l'autre, debout, la main sur la bouche, écoute et réfléchit.

Modelé à Nysöe en 1841.

JÉSUS ET LA SAMARITAINE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 77 c.; larg., 72 c.

Le Christ est appuyé sur la margelle de la fontaine. La Samaritaine, qui était venue pour puiser de l'eau, pose la main sur le vase et s'arrête attentive.

Modelé à Nysöe en 1841.

ANNONCIATION DE LA VIERGE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 68 c.; larg., 1 m. 27 c.

La Vierge est assise; elle pose près d'elle, sur la corbeille, l'ouvrage auquel elle travaillait. Les yeux baissés, elle rapproche la main droite de la joue. L'ange Gabriel, un lis à la main, s'avance vers Marie, et le Saint-Esprit descend sur elle sous la forme d'une colombe.

Modelé à Rome en 1842.

ADORATION DES BERGERS.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 66 c.; larg., 1 m. 25 c.

La Vierge mère est agenouillée devant l'Enfant nouveau-né; à droite, quatre bergers sont en adoration, l'un d'eux joue de la flûte, un autre de la cornemuse. Saint Joseph est à gauche près de la crèche, où mangent un âne et un bœuf. Trois petits anges planent au-dessus de la tête de Jésus.

Modelé à Rome en 1842.

LA FUITE EN ÉGYPTE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 69 c.; larg., 1 m. 25 c.

Saint Joseph s'avance, un bâton à la main, suivi de la Vierge, qui porte l'Enfant Jésus. Un ange vole près de Marie; il indique la route et protége les fugitifs contre la fureur des soldats d'Hérode. A gauche, un de ces soldats arrache un enfant à sa mère et se dispose à l'égorger.

Modelé à Rome en 1842.

JÉSUS DANS LE TEMPLE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 68 c.; larg., 1 m. 25 c.

Jésus est debout au milieu des docteurs; l'un d'eux, assis, tient ouvert un rouleau sur lequel l'Enfant pose son doigt. Jésus interprète les Écritures. A gauche, la Vierge arrive, conduite par saint Joseph; elle regarde son Fils et croise les mains en signe d'adoration.

Modelé à Rome en 1842.

BAPTÊME DE JÉSUS.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 68 c.; larg., 1 m. 27 c.

Jésus s'incline devant saint Jean-Baptiste, qui lui verse l'eau sur la tête; ses pieds sont baignés dans le cours du Jourdain. Le fleuve est caractérisé par un vieillard couché, appuyé sur une urne. Trois petits anges planent au-dessus du Sauveur, et le Saint-Esprit descend sous la forme d'une colombe. Derrière saint Jean-Baptiste, un homme, une jeune fille et un enfant retirent leurs vêtements pour recevoir aussi le baptême.

Modelé à Rome en 1842.

ENTRÉE DE JÉSUS A JÉRUSALEM.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 65 c.; larg., 93 c.

Le Christ est monté sur l'ânesse, que conduit saint Jean. Au-devant de lui viennent un homme qui étend un tapis, une femme qui répand des fleurs sur le chemin, et un enfant portant une branche de palmier.

Esquisse modelée à Rome en 1842.

JÉSUS A EMMAÜS.

Bas-relief; argent repoussé; tableau d'autel. — *Église della Santa Annunziata, à Florence.* — Haut., 64 c.; larg., 3 m. 52 c.

Le Christ, à table, prend le pain et le bénit. A ce geste, les disciples, placés de chaque côté, reconnaissent le Sauveur. Une tenture est suspendue derrière Jésus. On voit au-dessus la cime des arbres.

Modelé à Rome en 1818. Modèle de plâtre au Musée.

JÉSUS A EMMAÜS.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 22 c.; larg., 1 m. 54 c.

La scène se passe dans une chambre au fond de laquelle se trouve une double fenêtre. Le Christ est à droite. Les disciples se sont levés de table; ils sont placés à gauche : l'un est à genoux, les mains jointes; l'autre, debout, a les mains croisées sur la poitrine.

Modelé à Nysöe en 1840, pour servir de tableau d'autel à une église près de Stampeborg. Le marbre a été exécuté plus tard à Rome par le sculpteur Holbech.

RÉSURRECTION DU CHRIST.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 41 c.; larg., 1 m. 90 c.

Le Christ, les bras étendus, sort du tombeau et marche sur la pierre qui a été retirée de l'entrée. Deux anges se tiennent en adoration de chaque côté du Sauveur. Un garde saisi de terreur s'enfuit, un autre prend son glaive, les autres sont endormis. Plus loin, on voit arriver les saintes femmes.

Modelé à Rome en 1835. Ce fronton, qui était destiné à la chapelle du palais de Christiansborg, est demeuré à l'état d'esquisse.

LES QUATRE ÉVANGÉLISTES :

SAINT MATTHIEU, SAINT JEAN, SAINT LUC, SAINT MARC.

Médaillons; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Diamètre, 53 c.

Les évangélistes sont portés dans les airs, saint Matthieu, par un ange; saint Jean, par un aigle; saint Luc, par un bœuf; saint Marc, par un lion.

Modelé à Rome en 1833. Les modèles de plâtre figurent aussi au Musée.

SAINT LUC.

Médaillon; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Diam., 53 c.

Le saint, debout, le stylet à la main, écrit l'Évangile sur une tablette appuyée sur son genou. Le bœuf ailé est couché près de lui, et l'évangéliste pose son pied sur l'animal.

Esquisse modelée à Rome vers 1833.

SAINT LUC.

Médaillon; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Diam., 53 c.

Conformément à la tradition, le saint peint l'image de la Vierge. Le bœuf ailé est derrière lui.

Esquisse modelée à Rome probablement en 1833.

§ III. — *Figures d'anges et symboles.*

TROIS ANGES FÊTANT LA NOEL.

Médaillon; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Diam., 1 m. 3 c.

Les anges planent au milieu des étoiles de la nuit de Noël. L'un joue de la harpe, les autres chantent la naissance du Sauveur. Des petits chérubins jouant de différents instruments volent autour des anges.

Modelé à Nysöe en décembre 1842, comme cadeau de Noël pour la famille du baron de Stampe.

ANGES DU JUGEMENT DERNIER.

Trois bas-reliefs; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Forme ovale. N° I : haut., 1 m.; larg., 67 c.; n°s 2 et 3 : haut., 82 c.; larg., 48 c.

Le premier ange est debout; il se présente de face. Une étoile brille au-dessus de sa tête. Il tient sa trompette de la main droite.

Le second pose la main gauche sur sa poitrine et porte sa trompette de la main droite.

Le troisième tient dans la main gauche le rouleau sur lequel sont écrites les actions des hommes. Le glaive du châtiment repose sur son épaule droite.

Ces trois bas-reliefs, destinés à un cimetière, ont été modelés à Rome en 1842.

L'ANGE GARDIEN.

Bas-relief; marbre. — *Église de Notre-Dame, à Copenhague.* — Haut., 70 c.; larg., 50 c.

L'ange pose, en signe de protection, la main droite sur l'épaule, la main gauche sur la tête d'un enfant qui prie.

Modelé à Copenhague en 1838. Le modèle de plâtre est au Musée.

TROIS ANGES.

Deux bas-reliefs; bronze; tableaux d'autel. — *Cathédrale de Novare.* — Haut., 37 c.; larg., 64 c.

Ces deux compositions, qui forment pendants, représentent chacune trois petits anges qui volent en portant des guirlandes et en semant des fleurs.

Modelé à Rome en 1833. Modèles au Musée.

TROIS ANGES.

Deux bas-reliefs; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 38 c.; larg., 44 c.

L'un de ces bas-reliefs représente trois petits anges debout, appuyés l'un sur l'autre, qui chantent et tiennent une longue feuille déroulée. Dans l'autre bas-relief, l'ange qui est au milieu est assis sur un autel et joue de la cithare; les deux autres sont debout, l'un avec une harpe, l'autre avec une flûte.

Modelé à Rome en 1833, et destiné à la cathédrale de Novare, mais remplacé par les compositions précédentes. Les modèles de plâtre figurent aussi au Musée.

FIGURES D'ANGES.

Bas-relief; marbre. — *Coupole de la chapelle de Christiansborg.*

Ce sont trois petits anges debout qui portent des guirlandes. Ils sont répétés un grand nombre de fois, pour orner toute la bordure intérieure de la coupole.

Modelé à Copenhague en 1820. Le modèle est au Musée.

LA FOI, L'ESPÉRANCE ET LA CHARITÉ.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 45 c.; larg., 86 c.

La Charité est figurée par un ange assis sur un siége élevé, étendant ses ailes au-dessus des deux figures placées de chaque côté de lui, qu'il entoure de ses bras. L'une est une femme à genoux, en prière : la Foi. L'autre, une femme assise tenant une fleur dans la main : l'Espérance.

Modelé à Rome en 1836.

LA CHARITÉ CHRÉTIENNE.

Bas-relief; marbre. — *Église de Notre-Dame, à Copenhague.* — Haut., 70 c.; larg., 47 c.

La Charité est représentée sous la figure d'une femme qui porte un enfant dans ses bras et fait marcher un autre enfant devant elle.

Modelé à Rome en 1810. Un premier marbre a été exécuté cette même année pour le marquis de Landsdown; un second a été sculpté plus tard pour venir en aide, en le vendant à son profit, à un malheureux Norvégien, qui mourut avant l'exécution de ce dessein charitable. C'est sans doute cet exemplaire qui figure aujourd'hui au Musée, avec le modèle de plâtre. Le marbre placé sur le tronc des pauvres à Notre-Dame n'est donc que le troisième exemplaire.

III.

MONUMENTS FUNÈBRES.

MAUSOLÉE DE PIE VII.

Marbre. — *Chapelle Clémentine, à Saint-Pierre de Rome.* — Statue du Pape : haut., 2 m. 94 c.; la Sagesse, 2 m. 95 c.; la Force, 3 m. 4 c.; deux anges assis, 1 m. 43 c. et 1 m. 48 c.; les armes du Pape (bas-relief) : haut., 72 c.; larg., 2 m. 6 c.

Ce monument est de forme carrée. Il est surmonté de la statue du Pape et de deux anges placés de chaque côté du Pontife. A droite et à gauche de la porte du mausolée se trouvent les statues de la Sagesse et de la Force.

Le Saint-Père, assis sur le siége pontifical, lève la main droite pour bénir. La tiare est posée sur sa tête; il est revêtu de la chape et de l'aube, sur la bordure de laquelle sont figurés, dans des palmes, les instruments de martyre des Apôtres.

La Sagesse divine est représentée sous la figure d'une femme debout, revêtue de l'égide de Minerve; elle tient ouvert le livre des saintes Écritures; le hibou est à ses pieds. Une autre femme, la tête et les épaules recouvertes de la peau de lion d'Hercule, caractérise la Force divine. Elle foule aux pieds la force matérielle, symbolisée par la massue, et, les bras croisés sur la poitrine, regarde le ciel.

A droite, un ange assis montre du doigt le sablier qui a compté les jours du

Pape; à gauche, un autre ange vient de fermer le livre sur lequel il inscrivait les actions de Pie VII.

Au-dessus de la porte du mausolée, deux petits anges supportent les armes du Pontife, surmontées de la tiare et des clefs de saint Pierre.

Érigé aux frais du cardinal Consalvi. Modelé à Rome de 1824 à 1831. Les modèles de plâtre sont au Musée Thorvaldsen, ainsi qu'une esquisse d'ensemble du mausolée (haut., 1 m. 8 c.) et une esquisse de la statue du Pape (haut., 45 c.). Dans cette première composition, qui n'a pas été adoptée, le Pontife a déposé la tiare, et tient à la main la palme du martyre. Deux anges devaient soutenir au-dessus de sa tête une couronne d'étoiles. (*V.* p. 84 et suiv.)

MONUMENT DU CARDINAL CONSALVI.

Buste et bas-relief; marbre. — *Panthéon, à Rome.* — Bas-relief: haut., 57 c.; larg., 1 m. 22 c.

Sur le bas-relief, le cardinal présente au Saint-Père six provinces agenouillées : les premières sont Ancône, avec un gouvernail, Bologne, avec un bouclier.

Modelé à Rome en 1824. (*V.* p. 88.)

MAUSOLÉE D'EUGÈNE DE BEAUHARNAIS,

DUC DE LEUCHTENBERG.

Groupe; marbre de Carrare. — *Église de Saint-Michel, à Munich.* — Statue du Prince: haut., 2 m. 78 c.

Eugène, vêtu d'une tunique ouverte du côté droit et d'un manteau jeté sur les épaules, est debout devant la porte fermée de son tombeau. La main gauche sur le cœur, il tient de la main droite une couronne de laurier qu'il présente à la Muse de l'histoire. La Muse assise écrit sur une tablette les actions du héros. De l'autre côté, le Génie de la mort porte son flambeau éteint, et soutient le Génie de l'immortalité, dont les yeux sont levés vers le ciel.

Aux pieds du prince sont déposés, avec la couronne de fer d'Italie, l'armure, le casque, l'épée et le bâton de commandement.

Entre les chapiteaux des colonnes qui forment la porte du tombeau, on lit la devise d'Eugène de Beauharnais : *Honneur et fidélité.* Sur le socle du mausolée, l'inscription suivante est supportée par deux anges :

HIC PLACIDE OSSA CUBANT
EUGENII NAPOLEONIS
REGIS ITALIÆ VICES QUONDAM GERENTIS
NAT. LUTET. PARISIOR. D. III. SEPT. MDCCLXXXI
DEF. MONACHII D. XXI. FEBR. MDCCCXXIV
MONUMENTUM POSUIT VIDUA MOERENS
AUGUSTA AMALIA
MAX. JOSEPH. BAV. REGIS FILIA.

Modelé à Rome en 1827, érigé en 1830. (*V.* p. 97 et 104.) Le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre de la statue du prince et l'esquisse du groupe des deux génies (haut., 43 c.).

MONUMENT DE CHRISTIAN IV, ROI DE DANEMARK.

Statue et bas-relief; bronze. — *D'abord à Roeskilde, aujourd'hui au jardin de Rosenborg, à Copenhague.* — La statue : haut., 2 m. 17 c.; le bas-relief : haut., 57 c.; larg., 79 c.

Ce monument se compose de la statue du prince et d'un bas-relief. Le monarque debout porte le costume de son temps. Il tient son chapeau de la main droite et appuie la main gauche sur son épée. Il est décoré de l'ordre de l'Éléphant.

Le bas-relief, composé pour traduire la devise du Roi, *Regna firmat Pietas*, montre trois génies qui figurent *la Force, le Gouvernement* et *la Piété*.

La statue a été modelée à Copenhague en 1840; le bas-relief à Nysöe, en 1842. La statue, qui devait être placée avec le bas-relief sur le sarcophage de Christian IV, à Roeskilde, lieu de sépulture des rois de Danemark, a changé de destination et a été érigée depuis dans le petit jardin qui entoure le château de Rosenborg à Copenhague. Le Musée Thorvaldsen possède les modèles de plâtre de la statue et du bas-relief, et une esquisse de la statue (haut., 65 c.). Un petit modèle de plâtre appartient à madame de Stampe. (V. p. 143.)

MAUSOLÉE DU PRINCE VLADIMIR POTOCKI.

Statue et bas-relief; marbre. — *Cathédrale de Cracovie.* — La statue : haut., 2 m. 14 c.; le bas-relief : haut., 90 c.; larg., 78 c.

Le jeune prince est représenté comme un héros de l'antiquité. La tunique ouverte laisse voir la poitrine; le manteau est jeté sur l'épaule gauche; la main droite est posée sur la hanche, la main gauche sur la poignée de l'épée. Aux pieds du guerrier sont le casque et la cuirasse, sur laquelle est sculptée l'aigle polonaise.

Sur le bas-relief, le Génie de la mort, la tête couronnée de pavots, est assis et endormi; il appuie la main droite sur le flambeau éteint et tient de la main gauche une couronne de feuilles de chêne. (Voir la figure, page 153.)

La statue a été modelée à Rome en 1821 (*V.* p. 75 et 206), et le bas-relief en 1829. Le Musée Thorvaldsen possède les modèles de plâtre, ainsi qu'un marbre du bas-relief, *le Génie de la mort.* Cette composition avait été exécutée spontanément par l'artiste avant la commande du mausolée du prince Potocki, pour lequel il l'employa ensuite.

MAUSOLÉE DE CONRADDIN.

Statue; marbre. — *Église della Madonna del Carmine, à Naples.* — Haut., 2 m. 14 c.

Le dernier des Hohenstaufen, debout, les épaules couvertes du manteau royal, appuie la main sur la poignée de son épée. Il porte la couronne de Naples, et son casque, dont le cimier est surmonté d'une tête d'aigle, est posé derrière lui.

Modelé à Rome en 1836 sur la commande du roi Louis de Bavière. Le marbre, laissé inachevé, a été terminé après la mort de l'artiste par le sculpteur bavarois Peter Schöpf, et la statue a été érigée en 1847. Le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre et une esquisse (haut., 55 c.). Une autre esquisse appartient à M. Thiele.

MAUSOLÉE DU MÉDECIN VACCA BERLINGHIERI.

Médaillon et bas-relief; marbre. — *Campo santo de Pise.* — Médaillon : diam., 48 c.; bas-relief : haut., 1 m. 3 c.; larg., 2 m.

Le médaillon reproduit la tête du célèbre oculiste. Le bas-relief représente Tobie guérissant son père. Le jeune homme, de retour de son voyage, tient une coupe dans laquelle se trouve le fiel du poisson, dont il fait une lotion sur les yeux du vieillard aveugle. L'ange s'éloigne, et la mère, appuyée sur la table, regarde son fils. Le chien assis a les yeux tournés vers son jeune maître.

Modelé à Rome en 1828. (*V.* p. 100.) Les modèles de plâtre sont au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT DE RAPHAEL.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 93 c.; larg., 1 m. 30 c.

L'Amour soutient la tablette sur laquelle dessine l'artiste, et lui présente une rose et un pavot, symboles des plaisirs et du sommeil éternel. Raphaël, vêtu du costume de son temps, le pied posé sur un chapiteau corinthien, est assis sur l'autel des Muses et des Grâces. La Gloire lui apporte une palme et une couronne de laurier; le Génie de la lumière élève son flambeau.

Modelé à Rome en 1833. Destiné au tombeau de Raphaël, ce bas-relief n'a pas été exécuté.

MONUMENT SÉPULCRAL D'AUGUSTE BÖHMER.

Trois bas-reliefs; marbre. — *Près de Wurzbourg, Bavière.* — Haut., 79 c.; larg., 61 c.; et haut., 79 c.; larg., 46 c.

Auguste Böhmer, tandis qu'elle présente un breuvage à sa mère, est piquée au talon par un serpent : allusion à la mort de la jeune fille (face principale). Némésis note cet acte de dévouement filial; le Génie de la mort, la tête couronnée de pavots, s'appuie sur son flambeau renversé (faces latérales).

Modelé à Rome en 1811. Commandé par le philosophe Schelling, dont la femme, Caroline Schelling, qui a joui de quelque réputation comme écrivain, était mère d'Auguste Böhmer. La jeune fille avait été actrice à Weimar (Müller).

Le *Génie de la mort* a été exécuté séparément pour le tombeau de M. Donner à Altona. Modèles de plâtre au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT SÉPULCRAL DE PHILIPPE BETHMANN HOLWEG.

Trois bas-reliefs; marbre. — *Cimetière de Francfort.* — Haut., 90 c.; larg., 1 m. 40 c.; et haut., 90 c.; larg., 95 c.

Le jeune homme qui avait à Vienne exposé sa vie dans un incendie, victime de cet acte de dévouement, mourut peu de temps après à Florence, malgré les soins de son frère. Il est représenté sur le bas-relief principal au moment d'expirer, et remettant à son frère la couronne civique que lui a méritée son courage. Le Génie de la mort, des pavots à la main, s'appuie sur l'épaule de Philippe Bethmann.

Le bas-relief de gauche représente la mère et les sœurs du jeune homme plongées dans la douleur; le bas-relief de droite montre Némésis, et près d'elle le fleuve Arno avec le lion de Florence.

Modelé à Rome en 1814. Modèles de plâtre au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT SÉPULCRAL DE LA BARONNE DE SCHUBART.

Bas-relief; marbre. — *Livourne, cimetière de l'Église réformée anglaise.* — Haut., 60 c.; larg., 95 c.

Le mari est assis au bord du lit sur lequel est étendue sa femme; il lui prend la main et lève le bras par un geste de douleur. Le Génie de la mort se tient debout, à la tête du lit.

Modelé à Rome en 1814. Modèle de plâtre au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT SÉPULCRAL DES ENFANTS DE LA PRINCESSE HÉLÈNE PONINSKA.

Bas-relief; marbre. — *Cathédrale de Cracovie, chapelle des Jagellons.* — Haut., 98 c., larg., 1 m. 58 c.

Conduits par un génie dont le flambeau n'est pas encore éteint, un frère et une sœur quittent leur mère éplorée qui cherche à les retenir.

Modelé à Rome en 1835, sur la commande de la princesse, dont les enfants étaient morts dans un court espace de temps. Le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre et une esquisse (haut., 40 c.; larg., 60 c.).

MONUMENT SÉPULCRAL DE LA COMTESSE PORE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 90 c.; larg., 92 c.

Le mari de la défunte, assis, lève le bras et tient sur ses genoux l'urne funéraire. La fille s'approche de son père pour le consoler et lui pose la main sur l'épaule. Le fils, tout jeune enfant, embrasse l'urne qui renferme les cendres de sa mère.

Modelé à Rome en 1817. Nous ignorons si ce bas-relief a été exécuté. Confronter avec le deuxième bas-relief du monument sépulcral de Philippe Bethmann.

MONUMENT SÉPULCRAL DE LA COMTESSE BERKOWSKA.

Bas-relief; marbre. — *Sur la tombe, à ....?* — Haut., 78 c.; larg., 1 m.

Le Génie de la mort conduit la comtesse et éteint son flambeau contre une méta, limite de la vie de la défunte. Le fils de cette dame s'efforce de la retenir et implore le Ciel.

Modelé à Rome en 1816. Commandé par le fils de la comtesse. Modèle de plâtre au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT SÉPULCRAL DE LA BARONNE CHANDRY.

Bas-relief; marbre. — *Sur la tombe, en Angleterre.* — Haut., 1 m. 25 c.; larg., 98 c.

Une jeune femme s'élance vers les cieux tenant dans ses mains une croix qu'elle presse sur sa poitrine; le Génie de la mort lève les yeux et s'appuie sur son flambeau renversé.

Modelé à Rome en 1818. Le marbre a été expédié de Rome en 1828 (Thiele). Le modèle de plâtre est au Musée Thorvaldsen. (V. p. 208.)

MONUMENT SÉPULCRAL DE LADY NEWBOOCK.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 76 c.; larg., 78 c.

Une colonne, sur laquelle la croix est sculptée, porte une urne cinéraire. La mère de la défunte, en habits de deuil, s'est agenouillée près des cendres de sa fille. De l'autre côté, le Génie de la mort, qui tient des pavots dans la main gauche, baisse la tête et s'appuie sur son flambeau renversé.

Modelé à Rome en 1818.

MONUMENT SÉPULCRAL DE MADEMOISELLE JACOBI.

Statue; marbre. — *A Altona.*

Un ange agenouillé, les bras croisés sur la poitrine, prie. Le flambeau de la vie, placé près de lui, jette encore quelques flammes.

Modelé à Nysöe en 1839. Esquisse au Musée Thorvaldsen (haut., 45 c.).

MONUMENT SÉPULCRAL D'UNE DAME ANGLAISE.

Bas-relief; marbre. — *Sur la tombe, en Angleterre.* — Haut., 95 c.; larg., 1 m. 30 c.

Une dame âgée, les yeux levés au ciel, les mains jointes, est à genoux, entre deux anges, dont l'un inscrit les actions de la vie, tandis que l'autre montre du doigt le sablier épuisé.

Modelé à Rome en 1828, sur la commande d'un Anglais, M. Thompson. Les deux petits anges ont donné l'idée des deux figures ajoutées au mausolée de Pie VII. Le modèle de plâtre est au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT SÉPULCRAL D'UNE ÉPOUSE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 63 c.; larg., 57 c.

Un mari désolé saisit la main de sa femme qui prend congé de lui.

Destination inconnue.

MONUMENT SÉPULCRAL D'UNE JEUNE FEMME.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 27 c.; larg., 1 m.

Une jeune femme, le bras droit levé, une croix à la main gauche, monte vers les cieux; le Génie de la mort, les yeux fermés, s'appuie sur son flambeau éteint.

Destination inconnue.

MONUMENT SÉPULCRAL DE M. GŒTHE.

Médaillon; marbre. — *Sur la tombe, à Rome.* — Diam., 48 c.

Portrait du fils de l'illustre écrivain allemand.

Modèle de plâtre au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT SÉPULCRAL DU PEINTRE BASSI.

Médaillon; marbre. — *Sur la tombe, en Italie.* — Diam., 48 c.

Portrait.

Modèle de plâtre au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT SÉPULCRAL DU COMTE ARTHUR POTOCKI.

Bas-relief; marbre. — *Cathédrale de Cracovie.* — Haut., 83 c.; larg., 48 c.

Trois enfants sont en prière sur la tombe de leur père.

Modelé à Rome en 1834, sur la commande de la veuve, et mis comme tableau d'autel dans la chapelle placée sur la tombe du comte. Le modèle de plâtre figure au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT SÉPULCRAL DE M. MYLIUS.

Bas-relief; marbre. — *A Milan.* — Haut., 99 c.; larg., 1 m. 91 c.

Le char de Némésis est traîné par deux coursiers : l'un est docile, l'autre se cabre, et la déesse le frappe. Un chien marche près des chevaux pour leur indiquer le droit chemin. Sur la roue sont notées les différentes phases par lesquelles la Fortune peut faire passer l'homme. Derrière le char marchent deux génies : l'un, armé d'un glaive, doit punir les coupables; l'autre, chargé de couronnes, récompensera le mérite. Les signes du zodiaque figurent sur le fond du bas-relief, et la Balance se trouve près de la tête de Némésis.

Modelé à Rome en 1834. Le Musée possède le modèle de plâtre.

LE GÉNIE DE LA VIE ET LE GÉNIE DE LA MORT.

Groupe; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 83 c.

Le Génie de la vie a des ailes. Il tient un flambeau allumé et appuie son bras droit sur l'épaule du Génie de la mort, dont le flambeau est renversé. Ces deux figures se trouvent devant une méta qui porte une urne cinéraire et un linceul.

Destination inconnue.



PAN ET UN JEUNE SATYRE.

MONUMENTS PUBLICS ET COMMÉMORATIFS.

MONUMENT A LA MÉMOIRE DES SUISSES

MASSACRÉS PENDANT LA JOURNÉE DU 10 AOUT 1792. (*V.* la figure, p. 67.)

Figure colossale sculptée dans le roc. — *Lucerne.* — Haut., 6 m.; larg., 9 m.

M. Arthur Ponroy décrit ainsi ce monument :

« Imaginez-vous une sorte de retraite profonde et mystérieuse à laquelle on arrive par des sentiers tortueux et doucement inclinés. Vous touchez de la main un chalet qui dort sur la gauche; à quarante pas en avant est la roche nue coupée à pic, comme fendue en deux par un éclat de tonnerre, avec des zigzags naturels à travers les couches granitiques, rudes et fantasques sillages que semblent y avoir fixés les éclairs. Au pied de la montagne est une large nappe d'eau verdâtre et immobile; des deux côtés s'élèvent deux bosquets de mélèzes dont la cime triste et noirâtre va se confondre avec les arêtes du rocher, couronné lui-même par un magnifique bouquet de chênes qui se penchent en un dôme austère. Sur l'arrière-plan de la roche roule une petite cascade que l'on ne voit pas, et dont les eaux murmurantes viennent alimenter cette mer morte où rien ne vibre plus que la plainte sans cesse renouvelée de la funèbre légende. Puis, çà et là, à travers les fissures de la roche grise, suintent de pauvres filets d'eau, larmes éternelles qui coulent sans cesse; airain qui sue, pierres qui pleurent, comme pour rappeler éternellement à ces retraites grandioses la loi de douleur et de majesté que le génie leur a imposée :

Illacrymat templis ebur, æraque sudant!

Enfin, à vingt pieds au-dessus du lac, au fond d'une niche géante et creusée à main d'homme dans le roc, un lion mourant est couché, un lion trois fois grand comme nature; il a le flanc percé d'une pique brisée; ses yeux sont clos quoique terribles; une de ses énormes pattes retombe au-dessus de l'eau qui la

reflète; l'autre est crispée encore sur les fleurs de lis d'un bouclier; et, dans toute cette magnifique image, il semble qu'avec un sentiment d'horreur vous respirez en même temps un sentiment de force héroïque, de vertu pure et consolante qui plaît au cœur et le rassérène. Puis, quand vos yeux se baissent sous l'imposante grandeur de ce spectacle, ô prodige! ô art infini! vous le revoyez dans l'eau, reflété avec des tons gris et verts qui donnent à toute cette composition formidable une énergie âpre et farouche; quelque chose de fantastique et de mystérieux qui rappelle les colères de Dante et les grandes tristesses de Shakespeare. »

Modelé à Rome en 1819. Sculpté dans le roc par Lucas Ahorn, artiste de Constance. (*V.* p. 67 et suiv.) Le modèle de plâtre figure au Musée Thorvaldsen (haut., 85 c.; larg., 1 m. 55 c.).

STATUE ÉQUESTRE DU PRINCE PONIATOWSKI.

Bronze. — Statue colossale.

Le prince, monté sur un cheval calme, fait un geste de commandement de la main droite, qui tient l'épée. Il est vêtu à la romaine; l'aigle polonaise est sculptée sur sa cuirasse.

Modelé à Rome en 1827, cette statue a disparu. (*V.* p. 73 et suiv.) Le Musée Thorvaldsen possède deux modèles de plâtre de cette figure (haut., 2 m. 58 c. et 4 m. 65 c.), l'esquisse d'un premier modèle, dans une attitude différente (haut., 71 c.), et le plâtre séparé du cheval (haut., 2 m. 12 c.), tel que l'artiste avait dans l'origine songé à l'exécuter, c'est-à-dire au moment où il hésite à se lancer dans l'Elster. Ce cheval a été coulé en bronze après la mort de Thorvaldsen, pour figurer parmi les quatre coursiers du char de la Victoire placée au-dessus du fronton du Musée. Un modèle de plâtre de la statue équestre de Poniatowski se trouve à Leipzig, dans le jardin Gerhard, près de l'endroit où mourut le prince.

MONUMENT DU ROI FRÉDÉRIC VI DE DANEMARK.

Buste; quatre bas-reliefs; marbre. — *Près de Skanderborg, en Jutland.* — Hauteur générale, 6 m. 50 c.

Le monument se compose du buste colossal du Roi, posé sur un énorme bloc de granit à quatre faces, dans chacune desquelles est encastré un bas-relief.

Ces bas-reliefs représentent :

La Délivrance des paysans. Un génie, vêtu d'une tunique détachée sur l'épaule, brise les chaînes et le joug.

L'Institution des états provinciaux. Un génie déploie le rouleau sur lequel est inscrit le décret royal. La figure est nue; le manteau est jeté sur l'épaule gauche.

L'Exercice de la justice. Un génie, la main gauche appuyée sur une épée, tient de la main droite une balance; dans l'un des plateaux se trouve la couronne royale, dans l'autre une faucille. Le hibou est à ses pieds. Le génie est vêtu d'une tunique ouverte du côté droit.

La Protection des sciences et des arts. Un génie entièrement nu tient une couronne à la main et une lyre au bras. A terre se trouve un ciste avec des rouleaux.

Le buste avait été modelé à Rome en 1819; les bas-reliefs ont été modelés à Copenhague

en 1842 et 1843. Le Musée possède les modèles de plâtre du buste et des bas-reliefs, qui mesurent 62 c. sur 42 c.; mais les marbres du monument sont beaucoup plus grands. *La Délivrance des paysans, l'Exercice de la justice* et *la Protection des arts,* avaient été représentés à la même époque par l'artiste dans des modèles différents qui n'ont pas été exécutés. Les dimensions sont à peu près les mêmes. Ces plâtres figurent aussi au Musée, ainsi qu'une esquisse d'une statue de Frédéric VI (haut., 47 c.), modelée à Copenhague en 1840, qui devait être exécutée de dimension colossale pour le monument de Skanderborg. Le prince est représenté assis sur le trône de Danemark, la main droite étendue, un rouleau de papier dans la main gauche. Il est revêtu du costume du sacre.

STATUE ÉQUESTRE DE L'ÉLECTEUR MAXIMILIEN Ier DE BAVIÈRE.

Bronze. — *Place Wittelsbach, à Munich.* — Colossale : haut., 5 m. 50 c., et 10 m. 80 c. avec le piédestal de marbre.

L'électeur porte l'armure de l'époque de la guerre de trente ans. La tête est découverte. Il étend la main droite pour commander et retient son cheval de la main gauche.

Modelé à Rome de 1833 à 1836. (*V.* p. 117.) Le Musée Thorvaldsen possède un modèle de plâtre de la statue (haut., 80 c.) et deux modèles séparés du cheval (haut., 4 m. 5 c. et 2 m. 2 c.).

MONUMENT DE LORD BYRON.

Marbre. — *Bibliothèque de Trinity College, à Cambridge.* — La statue : haut., 1 m. 76 c.; le bas-relief : haut., 82 c.; larg., 60 c.

Le poëte, revêtu du costume moderne, est assis sur des débris de colonnes grecques. La tête est découverte; il tient son poëme de *Childe-Harold* et lève vers le menton la main droite qui porte la plume. Sur le fragment grec sont sculptés, d'un côté ΑΘΗΝΗ avec le hibou; de l'autre, le griffon et la lyre d'Apollon. Une tête de mort se trouve auprès de la colonne brisée.

Le bas-relief représente le Génie de la poésie qui accorde sa lyre et pose le pied sur la proue d'un esquif.

Modelé à Rome en 1831. (*V.* p. 114 et suiv.) Le Musée possède, outre une petite esquisse de la statue (haut., 53 c.), deux modèles de plâtre (haut., 1 m. 75 c.). L'attitude du premier, qui n'a pas été exécuté, est un peu différente. Le plâtre du bas-relief figure aussi au Musée, avec une répétition de marbre.

MONUMENT DE SCHILLER.

Bronze. — *A Stuttgard.* — Colossal.

Le poëte, drapé dans un large manteau, la tête ceinte de lauriers, est debout. Il tient de la main droite une plume, de la main gauche un livre.

Dans le piédestal de la statue sont encastrés trois bas-reliefs :

Apothéose de Schiller. L'aigle de Jupiter, tenant un rouleau dans ses serres, supporte un globe surmonté d'une étoile et sur lequel est inscrit le nom du poëte. Les signes du zodiaque le Scorpion et le Taureau, qui ont présidé à la naissance et à la mort de Schiller, figurent dans cette composition. Les Muses de la tragédie et de l'histoire volent de chaque côté.

Le Génie de la poésie. Il vole, portant le plectre de la main droite, la lyre suspendue au bras gauche. Une étoile brille au-dessus de sa tête.

La Victoire. Cette figure s'élance dans les airs, tenant une palme et une couronne. La tunique détachée laisse le sein droit découvert.

Sur la quatrième face du piédestal se trouve une lyre portée par les griffons d'Apollon, avec le millésime 1839.

Modelé à Rome en 1835, érigé en 1839. (*V.* p. 118.) Le Musée Thorvaldsen possède un plâtre colossal de la statue et une petite esquisse (haut., 85 c.) dans laquelle le poëte tient non pas un livre, mais un rouleau. Les plâtres des trois bas-reliefs figurent au même Musée (haut., 63 c.; larg., 1 m. 30 c.; haut., 89 c.; larg., 89 c.; haut., 87 c.; larg., 85 c.).

MONUMENT DE GUTENBERG.

Bronze. — *A Mayence.* — Statue : haut., 3 m. 57 c.; bas-reliefs : haut., 92 c.; larg., 1 m. 50 c. et 1 m. 20 c.

L'inventeur de l'imprimerie, revêtu du costume du moyen âge, est représenté debout; il tient dans la main droite des types mobiles, et porte au bras gauche la première Bible imprimée.

Dans l'un des bas-reliefs, Gutenberg est assis devant une casse et montre les types à son collaborateur Faust; celui-ci s'appuie sur une des planches gravées dont on faisait usage avant l'invention des types mobiles.

L'autre bas-relief représente Gutenberg examinant l'impression d'une feuille qui sort de la presse nouvelle sur laquelle travaille un imprimeur.

Modelé à Rome de 1833 à 1835, par M. Bissen, d'après les esquisses de Thorvaldsen; érigé à Mayence en 1837. (*V.* p. 118.) Le Musée possède les modèles de plâtre, l'esquisse de la statue (haut., 56 c.) et celle de l'*Invention de la presse* (haut., 40 c.; larg., 50 c.). Un modèle de plâtre de la statue figure aussi à la Bibliothèque de Mayence.

MONUMENT DE COPERNIC.

Statue; bronze. — *Place de l'Université, à Varsovie.* — Haut., 2 m. 83 c.

L'astronome assis regarde le ciel; il prend avec un compas des mesures sur une sphère armillaire qu'il tient de la main gauche.

Modelé à Rome en 1823. (*V.* p. 73.) Le modèle de plâtre figure au Musée Thorvaldsen.

MONUMENT D'APPIANI.

Médaillon et bas-relief; marbre. — *Académie des beaux-arts de Milan.* — Médaillon : diam., 48 c.; bas-relief : haut., 1 m. 26 c.; larg., 1 m. 2 c.

La tête d'Appiani est sculptée dans le médaillon; le bas-relief représente les Trois Grâces écoutant avec tristesse l'Amour qui chante la gloire du peintre.

Modelé à Rome en 1821. (*V.* p. 83 et 95.) Le Musée possède les modèles de plâtre, et en outre une répétition de marbre du bas-relief.

MONUMENT DE LORD MAITLAND.

Buste et bas-relief; bronze. — *Ile de Zante.* — Buste colossal; bas-relief: haut., 79 c.; larg., 66 c.

Ce monument, élevé en souvenir de l'administration du lord commissaire des îles Ioniennes, se compose du buste de ce personnage et d'un bas-relief encastré dans le piédestal.

Le bas-relief représente Minerve dévoilant le Vice, figuré par une femme richement habillée, et entourant de son bras protecteur la Vertu, qu'on reconnaît à la simplicité de son vêtement.

Modelé à Rome en 1818. Le Musée Thorvaldsen possède les modèles de plâtre.

MONUMENT DE HANS MADSEN.

Bas-relief; bronze. — *Église de Svanninge, en Danemark.* — Haut., 1 m. 40 c.; larg., 1 m.

Ce bas-relief rappelle un souvenir de la guerre de 1435. Prisonnier des Lubecquois, Hans Madsen s'est échappé de leurs mains pour rejoindre l'armée danoise. Il est représenté nu-pieds, tenant à la main une perche de houblon qui lui a servi pour traverser le fleuve; il explique au général danois les projets des ennemis. Le général, revêtu de l'armure de fer des guerriers du quinzième siècle, est accompagné de son secrétaire et de son écuyer.

Modelé à Nysöe en 1841, sur la demande du comte de Bille-Brahe. Hans Madsen avait été curé de Svanninge. Le modèle de plâtre figure au Musée; il porte l'inscription : NYSÖE, 5 MARS 1841.

MONUMENT DU PRINCE DE SCHWARZENBERG.

Esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m.

Le général, debout sur un piédestal, tient à la main un bâton de commandement. Sur l'un des côtés du monument on voit Némésis notant les hauts faits du guerrier; sur l'autre la Victoire, qui lui présente une palme. L'entrée du prince à Leipzig, en 1813, est représentée sur la face du piédestal. Un lion est couché au-dessous de ce bas-relief.

Modelé à Rome en 1821, sur la commande du prince de Metternich, ce monument n'a pas été exécuté; le lion seul a été sculpté en marbre. (Voir aux SUJETS DIVERS.)

MONUMENT DE GŒTHE.

Esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 70 c.

Le poëte, debout, lit dans un livre qu'il tient de la main gauche; la main droite abaissée porte une plume. Aux pieds de Gœthe une lyre est appuyée contre un ciste.

Modelé à Copenhague en 1839, cet ouvrage, commandé par un comité formé à Francfort, n'a jamais été exécuté. Thorvaldsen fit à la même époque une autre esquisse (haut., 47 c.) qui figure aussi au Musée : elle représente le poëte assis, la tête levée.



L'AMOUR CHEZ BACCHUS.

SUJETS MYTHOLOGIQUES ET HÉROÏQUES.

I.

GROUPES ET STATUES.

MERCURE ARGIPHONTE. (*V.* la planche au frontispice de la seconde partie.)

Statue; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 73 c.

Mercure en jouant de la syrinx vient d'endormir Argus; il éloigne doucement l'instrument de ses lèvres, et de la main droite il tire l'épée; dans la crainte d'éveiller son adversaire, il maintient le fourreau avec le talon. Le dieu est assis, sur le point de se lever.

Modelé à Rome en 1818. (*V.* p. 56 et 180.) Cette statue a été plusieurs fois exécutée en marbre, entre autres pour M. Alexandre Baring, depuis lord Ashburton (1822), et pour le comte Potocki (1829). Un autre exemplaire a été sculpté en 1824; un défaut du marbre a obligé de supprimer le pétase : ce marbre a été acquis, après la mort de l'artiste, par le gouvernement espagnol. Le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre; un autre plâtre se trouve actuellement au Louvre. (Voir aux Appendices le Rapport de M. Ch. Blanc.) Cette statue figure aussi au Palais de marbre à Potsdam.

MARS ET L'AMOUR.

Groupe colossal; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 2 m. 42 c.

Mars a déposé le casque et l'épée. De la main gauche il s'appuie sur sa lance renversée; de la droite il tient une des flèches de l'Amour. Le fils de Vénus s'est emparé de l'épée du dieu de la guerre et sourit en le regardant.

Modelé à Rome en 1810. Sujet tiré de l'ode 45e d'Anacréon. (*V.* p. 180.) Le modèle de plâtre figure au Musée Thorvaldsen. A une époque antérieure, en 1808, l'artiste avait

composé une statue de *Mars pacificateur,* sur la commande du prince de Bavière. (*V.* p. 42.) Le dieu debout tient de la main droite une branche d'olivier, de la gauche sa lance renversée. Il a déposé son casque et son épée contre un tronc de palmier, près duquel se trouvent les colombes de Vénus. Sur la foi de quelques journaux allemands, on pourrait croire que cet ouvrage a été exécuté en marbre pour la Russie et pour l'Angleterre; Thorvaldsen a donné l'assurance à M. Thiele que cette assertion est inexacte. Le modèle d'argile a même disparu.

APOLLON. (*V.* la figure, p. 211.)

Statue; marbre. — *Acquis par M. de Ropp, à Mietau.* — Haut., 1 m. 45 c.

Apollon, debout, la tête couronnée de laurier, tient le plectre de la main droite, la lyre au bras gauche. Il se dispose à chanter. Le trépied de Delphes est près de lui.

Modelé à Rome en 1805, sur la commande de la comtesse de Woronzoff, qui n'acquit pourtant qu'une répétition. Dans celle-ci, le trépied a été remplacé par un tronc d'arbre. C'est le modèle de plâtre de cette seconde statue qui figure au Musée Thorvaldsen. (*V.* p. 184.)

BACCHUS. (*V.* la figure, p. 77.)

Statue; marbre. — *Acquis par la comtesse de Woronzoff.* — Haut., 1 m. 41 c.

Le dieu, debout, alangui par les fumées du vin, tient un thyrse de la main gauche, et une coupe de la main droite.

Modelé à Rome en 1805, sur la commande de la comtesse de Woronzoff (*V.* p. 33 et 182); répété en marbre pour le prince Malte Putbus, dans l'île de Rügen. Cette statue figure aussi au Palais de marbre à Potsdam.

ADONIS. (*V.* la figure, p. 177.)

Statue; marbre de Carrare. — *Glyptothèque de Munich.* — Haut., 1 m. 88 c.

Le jeune berger revient de la chasse; il a jeté son manteau sur un tronc d'arbre contre lequel il s'appuie et où il a suspendu un lièvre.

Modelé à Rome en 1808, sur la commande du prince de Bavière. Le modèle de plâtre qui figure au Musée Thorvaldsen n'est pas entièrement semblable au marbre, que l'artiste a beaucoup retouché. (*V.* p. 43, 117 et 184.)

JASON (*V.* la figure, p. 23).

Statue colossale; marbre. — *Acquis par M. Thomas Hope, en Angleterre.* — Haut., 2 m. 43 c.

Le héros, armé d'une lance, s'avance et porte sur le bras gauche la toison d'or, qu'il vient de conquérir en tuant le dragon qui la défendait. Il détourne la tête et semble jeter un dernier regard de dédain sur son ennemi vaincu.

Modelé à Rome en 1802. Le Musée possède un marbre et le modèle de plâtre, sur lequel on reconnait les indications des retouches données par l'artiste au praticien chargé d'exécuter le marbre. Plusieurs muscles des jambes et des cuisses sont renforcés. (*V.* p. 28, 35 et 178).

POLLUX.

Copie. — Statue; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 40 c.

Réduction d'une statue colossale antique, l'un des Dioscures du Monte Cavallo.

Exécuté à Rome en 1797. (*V.* p. 25 et 178.)

VULCAIN.

Statue colossale; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 2 m. 40 c.

Le dieu est debout. De la main droite il tient le marteau, qu'il appuie sur l'enclume; de la gauche il porte les tenailles. L'épée et le casque de Mars, les flèches et le carquois de l'Amour, forgés par Vulcain, sont à ses pieds.

Modelé à Rome en 1838. (*V.* p. 181.) Le Musée possède le modèle de plâtre et une esquisse (haut., 60 c.).

HERCULE.

Statue colossale; bronze. — *Façade du palais de Christiansborg, à Copenhague.* — Haut., 3 m. 92 c.

Hercule debout tient de la main droite la massue qu'il appuie sur le sol. La peau de lion est jetée sur son épaule gauche.

Modelé à Copenhague en 1843 (*V.* p. 181); coulé en bronze par Dalhoff. Le Musée possède le modèle de plâtre, une esquisse de plâtre, faite en 1839 (haut., 69 c.), et une première ébauche (haut., 60 c.), très-différente de l'exécution définitive. Cette ébauche montre le dieu, la tête couverte de la peau de lion, tenant d'une main les pommes du jardin des Hespérides, de l'autre la massue, appuyée sur son épaule. Dans cette figure, Hercule porte une forte barbe.

ESCULAPE.

Statue colossale; bronze. — *Façade du palais de Christiansborg.* — Haut., 3 m. 91 c.

Esculape tient de la main gauche le bâton entouré du serpent, et de l'autre main des plantes médicinales.

Deux esquisses modelées en 1839 figurent au Musée (haut., 68 c. et 59 c.). L'exécution colossale a été dirigée, après la mort de l'artiste, par M. Bissen.

NÉMÉSIS.

Statue colossale; bronze. — *Façade du palais de Christiansborg.* — Haut., 3 m. 90 c.

Némésis, debout, tient de la main gauche le bout de son manteau, de la main droite le gouvernail. Ses attributs, les rênes et la roue, figurent près d'elle.

Exécuté de dimension colossale après la mort de l'artiste, sous la direction de M. Bissen. Thorvaldsen avait seulement modelé en 1839 deux esquisses (haut., 66 et 60 c.), qui figurent au Musée.

MINERVE.

Statue colossale; bronze. — *Façade du palais de Christiansborg.* — Haut., 3 m. 92 c.

La déesse, debout, la main droite appuyée sur sa lance, tient une branche d'olivier de la main gauche. Le hibou est à ses pieds.

Deux esquisses, modelées en 1839, figurent au Musée (haut., 71 et 62 c.). Après la mort de Thorvaldsen, M. Bissen a dirigé l'exécution de la statue colossale.

L'AMOUR ET PSYCHÉ. (*V.* la figure, p. 39.)

Groupe ; marbre. — *Acquis par la comtesse de Woronzoff.* — Haut., 1 m. 35 c.

L'Amour enlace de son bras gauche la jeune fille, qui tient la coupe d'immortalité. Il l'engage doucement à boire. Psyché hésite.

Modelé à Montenero en 1804, et achevé en 1805. Le premier exemplaire de marbre a été commandé par la comtesse de Woronzoff; le second a été acheté par le prince Malte Putbus (de Rügen). Outre le troisième marbre, le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre. (*V.* p. 33 et 183.)

L'AMOUR.

Statue; marbre. — *En Courlande.* Haut., 1 m. 37 c.

L'Amour, couronné de roses, est appuyé contre un tronc d'arbre. Il tient de la main droite un papillon, symbole de l'âme; de la main gauche une flèche avec laquelle il se prépare à la tourmenter. La peau de lion d'Hercule est placée sur le tronc d'arbre. L'Amour, vainqueur de la force et de l'âme, a déposé son arc et son carquois.

Modelé à Rome en 1811. Le modèle de cette statue, qui n'avait pas sans doute satisfait le maître, a disparu.

L'AMOUR VAINQUEUR. (*V.* la figure, p. 59.)

Statue; marbre. — *Galerie du prince Esterhazy, à Vienne.* — Haut., 1 m. 47 c.

Le dieu examine la pointe d'une de ses flèches, qu'il lève de la main droite; il tient l'arc de la main gauche. Appuyé contre un tronc d'arbre sur lequel est jetée la peau de lion d'Hercule, l'Amour est entouré des autres trophées témoignage de ses victoires sur les dieux : le foudre de Jupiter, le casque de Mars et la lyre d'Apollon.

Modelé à Rome en 1814. Un plâtre moulé sur le marbre figure au Musée Thorvaldsen. (*V.* p. 183.)

L'AMOUR VAINQUEUR.

Statue; marbre (variante de la figure précédente). — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 45 c.

L'Amour a la tête baissée, et la main qui tient la flèche est rapprochée de la poitrine. Parmi les attributs des dieux vaincus figurent en outre ceux de Neptune et de Pluton, le thyrse brisé de Bacchus; et dans le casque même de Mars les colombes de Vénus ont édifié leur nid avec les débris du panache qu'elles ont arraché.

Modelé à Rome en 1823. Le modèle de plâtre figure au Musée. (*V.* p. 183.)

BACCHUS ET ARIANE.

Groupe; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 45 c.

Bacchus et Ariane sont assis. Le dieu tient une coupe de la main gauche et de son bras droit enlace la fille de Minos. Ariane se penche et verse le breuvage dans la coupe en passant le bras gauche par-dessus l'épaule de Bacchus.

Modelé à Rome en 1798. (*V.* p. 26.)

ACHILLE ET PENTHÉSILÉE.

Groupe; esquisse. — *Cabinet de M. Thiele, à Copenhague.* — Haut., 55 c.

Achille soutient dans ses bras la reine des Amazones blessée.

Modelé à Rome en 1798.

PSYCHÉ. (*V.* la figure, p. 167.)

Statue; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 35 c.

La jeune fille a le haut du corps découvert; la draperie retombe au-dessous des hanches et enveloppe les jambes. Psyché, revenant des enfers, porte la boîte qui renferme le parfum de beauté; elle s'arrête, et, la main posée sur le couvercle, hésite entre la crainte et la curiosité.

Modelé à Rome en 1811. Le Musée possède le modèle de plâtre. Cette composition a été exécutée en demi-grandeur pour le frère de M. Thomas Hope. (*V.* p. 187.)

L'AMOUR ENFANT.

Statue; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 2 c.

Le dieu se tient debout, la tête levée, la main gauche appuyée sur son arc.

Modelé à Rome en 1814. Le modèle de plâtre figure aussi au Musée.

GANYMÈDE.

Statue; marbre. — *Acquis par la comtesse de Woronzoff.* — Haut., 1 m. 36 c.

Le jeune homme, coiffé du bonnet phrygien, est nu. Sa chlamyde tombe du bras gauche, qu'il porte en avant pour présenter la coupe pleine. La main droite qui tient le vase est abaissée.

Modelé à Rome en 1805, sur la commande de la comtesse de Woronzoff. Le modèle de plâtre et une répétition de marbre figurent au Musée. (*V.* p. 183.)

GANYMÈDE.

Statue; marbre. — *Acquis par M. de Krause, consul d'Autriche à Saint-Pétersbourg.* — Haut., 1 m. 33 c.

L'attitude diffère de celle du modèle précédent. Ganymède verse le nectar dans la coupe en levant le bras gauche.

Modelé à Rome en 1816. Le Musée possède une répétition de marbre et un plâtre moulé sur le modèle. (*V.* p. 183.)

GANYMÈDE ET L'AIGLE. (*V.* la figure, p. 95.)

Groupe; marbre. — *Acquis par le duc de Sutherland, en Angleterre.* — Haut., 87 c.; larg., 1 m. 9 c.

Ganymède se baisse pour donner à boire à Jupiter métamorphosé en aigle. Le jeune homme, un genou en terre, tient l'amphore de la main droite et présente la coupe de la main gauche.

Modelé à Rome en 1817. Le Musée possède le modèle de plâtre et une répétition de marbre. Une autre répétition de marbre, réduite (haut., 32 c.), existait en 1824 dans l'atelier de l'artiste (Thiele); nous ignorons ce qu'elle est devenue, à moins que ce ne soit le groupe qui figure aujourd'hui dans la galerie Tosi, à Brescia. (*V.* p. 183.)

DEUX CARIATIDES.

Marbre. — *De chaque côté du trône, au palais de Christiansborg, à Copenhague.* — Haut., 2 m. 13 c.

Ces deux figures rappellent les cariatides de l'Érechtheum. L'une, qui tient la main gauche sur sa poitrine, est vêtue d'un chiton dorique recouvert d'une peau de bouc; elle personnifie le peuple. L'autre porte par-dessus le chiton ionique un peplum retenu aux épaules par des lanières, et tient dans la main droite une boucle de ses cheveux; elle figure la classe élevée de la société.

Modelé à Rome en 1813, sur la commande d'un comité polonais, d'après la résolution prise par les chambres polonaises le 26 juin 1812, résolution basée sur les paroles adressées par l'Empereur, à Vilna, aux dix personnages polonais envoyés près de lui. — La destination de ces figures a été changée. (*V.* p. 48.) Les modèles de plâtre figurent au Musée.

L'ESPÉRANCE. (*V.* la figure, p. 3.)

Statue; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 63 c.

Cette figure, imitée de l'art éginétique, est conforme au type semi-hiératique admis à cette époque de l'art grec pour représenter l'Espérance. La déesse s'avance lentement, le visage entièrement placide; elle relève de la main gauche le pan de sa longue tunique qui traîne à terre, et présente de la main droite une fleur sans corolle, dont la graine est sur le point de se répandre. La tête de l'Espérance est ornée d'un large diadème et sa chevelure tombe en grosses boucles.

Modelé à Rome en 1817 et 1818. (*V.* p. 188.) Le modèle de plâtre figure au Musée. Deux marbres un peu réduits ont été acquis par le baron Guillaume de Humboldt. L'un a été placé au château de ce ministre près de Tegel; l'autre sur la tombe de la baronne, dans le jardin du château. Le Musée de Berlin possède un plâtre, le château de Sans-Souci une copie.

HÉBÉ.

Statue; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 59 c.

La jeune fille présente de la main gauche une coupe pleine; la main droite tient l'amphore. Le double chiton dorique que porte Hébé est détaché sur l'épaule droite et laisse le sein droit découvert.

Modelé à Rome en 1806. (*V.* p. 40 et 187.)

HÉBÉ. (*V.* la figure, p. 191.)

Statue; marbre. — *Acquise par M. Alexandre Baring, en Angleterre.* — Haut., 1 m. 53 c.

Cette figure, variante du modèle précédent, exprime mieux la grâce mêlée de pudeur que doit avoir la jeune déesse. La tunique est attachée sur les épaules et recouvre les deux seins. L'attitude est d'ailleurs la même.

Modelé à Rome en 1816. (*V.* p. 53 et 187.) Le Musée possède une répétition de marbre et le modèle de plâtre retouché par l'artiste. Cette figure a été exécutée en bronze doré (haut., 32 c.) pour le prince Christian-Frédéric, depuis roi de Danemark.

LES TROIS GRACES. (*V.* la figure, p. 125.)

Groupe; marbre. — *A la maison de campagne de M. Donner, près d'Altona.* — Haut., 1 m. 75 c.

La figure du milieu se présente de face, les deux autres de profil. Celle des trois Grâces qui se tient entre les deux autres étend les bras pour enlacer également ses deux sœurs, qui s'appuient sur elle et l'embrassent à leur tour. L'une de ces déesses, qu'on voit à droite, porte la main gauche au visage de la première par un mouvement affectueux. L'Amour assis joue de la lyre; derrière le groupe se trouve un vase sur lequel sont posés les vêtements des trois sœurs.

Ce marbre est malheureusement veiné. La composition a été modelée à Rome de 1817 à 1819. (*V.* p. 57 et 186.) Le modèle de plâtre figure au Musée Thorvaldsen, ainsi qu'une esquisse (haut., 59 c.) dans laquelle les attitudes sont un peu différentes. L'Amour ne figure pas dans cette esquisse, et sa place est occupée par une corbeille de fleurs.

LES TROIS GRACES.

Groupe; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 74 c.

Cette composition est une variante du groupe précédent. Les attitudes sont différentes, surtout pour les deux figures qui se tiennent à droite et à gauche. L'une présente une flèche que l'autre touche du bout du doigt. Celle-ci se tient presque de face. Les inclinaisons des trois têtes et la position des jambes présentent aussi des différences avec le premier modèle.

Modelé à Rome en 1842. Le Musée possède aussi le modèle de plâtre. (*V.* p. 57 et 186.)

L'AMOUR.

Statue; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 59 c.

Répétition séparée de la figure qui fait partie des groupes précédents.

Cette statue a été exécutée un grand nombre de fois en marbre, entre autres pour le comte de Rantzau-Breitenbourg. Le Musée en possède un plâtre moulé sur le modèle fait à Rome en 1819. (*V.* p. 57.)

VÉNUS TRIOMPHANTE.

Statue; marbre. — *Acquise par la comtesse de Woronzoff.* — Haut., 80 c.

Vénus nue tient de la main droite la pomme, prix de la beauté.

Modelé à Rome en 1805. Exécuté aussi en marbre pour M. de Ropp, à Mietau (Courlande), chez qui cet exemplaire se trouvait encore en 1821 (Thiele). Le modèle de plâtre a disparu.

VÉNUS TRIOMPHANTE. (*V.* la planche au frontispice du volume.)

Statue; marbre. — *Acquise par lord Lucan, en Angleterre.* — Haut., 1 m. 62 c.

La déesse nue reprend son vêtement de la main gauche, et tient de la main droite la pomme, qu'elle regarde.

Modelé à Rome de 1813 à 1816. Des répétitions de marbre ont été acquises par la duchesse de Devonshire et sir Henry Labouchère. (*V.* p. 53 et 185.) On voit un autre marbre au palais Pitti, à Florence. Un excellent exemplaire de marbre et le modèle de plâtre figurent au Musée Thorvaldsen. Le Louvre possède un autre plâtre. Cette statue se voit aussi au Musée de Berlin.

TERPSICHORE ET EUTERPE.

Statues; stuc. — *Intérieur du palais d'Amalienborg.* — Haut., 1 m. 90 c.

Terpsichore joue du tambourin, Euterpe tient une flûte de chaque main.

Modelé à Copenhague en 1794.

DEUX MUSES.

Statues; stuc. – *Grand escalier du palais d'Amalienborg* (dans des niches). — Haut., 1 m. 84 c.

Ces deux figures sont trop peu caractérisées pour qu'on puisse savoir quelles Muses elles représentent. Les attitudes et les draperies manquent de style.

Modelé à Copenhague en 1794.

LA PAIX.

Groupe; plâtre.

La déesse, ailée, se tient debout sur un globe. Elle porte un caducée à la main droite, et son bras gauche entoure le Génie de l'abondance et de la richesse. Elle foule aux pieds les instruments de la guerre.

Modelé de 1798 à 1800. Ce groupe, décrit par M. Thiele, a sans doute été détruit.

MELPOMÈNE.

Statue; ébauche. — *Possédée par madame Frédérique Brun.* — Haut., 76 c.

La Muse, vêtue d'une tunique et d'un manteau, tient de la main droite une massue. Le masque tragique est à ses pieds.

Modelé à Rome en 1800.

VÉNUS COURONNANT MARS VAINQUEUR.

Groupe. — *Disparu.*

Modelé à Rome en 1798.

VÉNUS ET L'AMOUR.

Esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 56 c.

La déesse est assise et paraît faire de doux reproches à son fils, debout, appuyé contre elle. L'avant-bras gauche de l'Amour manque. On peut supposer qu'il devait tenir une flèche; la main droite porte l'arc.

MUSE TRIOMPHANTE.

Groupe; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 67 c.

La Muse, la tête ceinte de lauriers, est debout sur un char. La main gauche est appuyée sur un sceptre, la main droite porte un rouleau. Assis sur le bord du char, l'Amour tient les rênes et conduit les chevaux.

Modelé à Rome vers 1827.

MUSE TRIOMPHANTE.

Groupe; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 72 c.

Variante du sujet précédent. La main gauche de la Muse porte le rouleau, la main droite est levée. L'Amour, qui conduit les chevaux, est debout sur le timon du char.

Modelé à Rome vers 1827.

LA VICTOIRE.

Statue; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 52 c.

La déesse, debout sur un char, tient fortement les rênes pour maîtriser les coursiers.

Cette esquisse a servi de modèle à la *Victoire* colossale qui figure sur le sommet de la façade du Musée Thorvaldsen. La statue a été modelée et coulée en bronze après la mort de l'artiste.

SIBYLLE.

Statue; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 49 c.

La sibylle Érythréenne (les lettres *ryth* sont tracées sur le piédestal) s'appuie sur un trépied et tient de la main gauche un rouleau à moitié ouvert. Dans l'autre main elle porte un stylet. Elle est largement drapée et la tête est couverte.

On avait eu l'intention de placer deux figures de sibylles, celle-ci et la suivante, avec deux prophètes de l'Ancien Testament, dans les niches du portail de Notre-Dame de Copenhague, pour montrer l'arrivée du Christ prédite par les païens comme par les Juifs (Müller). Les sibylles, en effet, ont été admises dans les sculptures d'un grand nombre d'églises de la Renaissance. Le projet fut abandonné.

SIBYLLE.

Statue; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 50 c.

Cette figure est debout; d'après le mouvement du haut du bras, les avant-bras qui manquent devaient être levés. La tête est couverte. Un ample manteau enveloppe les épaules. Sur les débris du piédestal on retrouve les lettres *ma*, qui font supposer que l'artiste a voulu représenter la sibylle de Cumes (Cuma).

II.

BAS-RELIEFS.

§ I. — *Sujets mythologiques.*

VULCAIN FORGE LES FLÈCHES DE L'AMOUR. (*V.* la figure, p. 77.)

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. Alexandre Billé* (Thiele et Nagler) *ou Baillie* (Müller). — Haut., 76 c.; larg., 1 m. 31 c.

Vulcain forge les flèches. Vénus, assise devant lui, trempe la pointe dans du miel que son fils mélange de fiel. L'Amour s'est emparé de la lance de Mars. Le dieu de la guerre a pris une des flèches et la considère avec mépris.

Modelé à Rome de 1814 à 1815. Sujet tiré de l'ode 45[e] d'Anacréon. (*V.* p. 197.) Le Musée Thorvaldsen possède deux plâtres : le modèle et une répétition variée, dans laquelle Mars retient de la main gauche la draperie jetée sur son épaule droite.

DANSE DES MUSES SUR L'HÉLICON.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le baron de Schubart, pour sa villa de Montenero, près de Livourne.* — Haut., 74 c.; larg., 1 m. 63 c.

A gauche Apollon, assis sur un rocher, joue de la cithare. Les trois Grâces sont entourées des neuf Muses qui dansent en conservant chacune son caractère. Euterpe, Érato et Terpsichore sont groupées ensemble. Clio et Melpomène s'avancent plus sérieuses. Thalie bondit joyeusement. Calliope et Uranie viennent ensuite. Polymnie, une cithare à la main, fait aussi partie de cette composition. Au fond on voit un cygne.

Modelé pour la première fois en 1804, à Montenero. (V. p. 33.) Le marbre a été exécuté en 1807. En 1816, Thorvaldsen reprit ce sujet et y apporta plusieurs modifications : la tête d'Apollon et celle de Thalie diffèrent; le cygne nage sur le premier plan. Le Musée possède un marbre et le modèle de plâtre de cette variante.

CORTÉGE AU PARNASSE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 66 c.; larg., 5 m.

Apollon est monté sur un char auquel est attelé Pégase et que conduit un génie portant un flambeau. Les Grâces s'avancent en dansant, guidées par l'Amour, qui les retient par des liens tressés avec des roses. Un autre Amour vole au-dessus des trois sœurs et jette des fleurs sur leur chemin. Les Muses viennent ensuite : Clio, Euterpe, Thalie, Melpomène; un Amour joue de la lyre et accompagne Terpsichore et Érato qui dansent; Polymnie marche pensive; Uranie se retourne et regarde les astres; Calliope écrit. Le cortége est fermé par Mnémosyne, accompagnée d'Harpocrate; à sa suite le Génie de la poésie, portant une couronne de laurier et une palme, guide les pas d'Homère. Le poëte aveugle chante et s'accompagne de la cithare.

Modelé à Rome en 1832. Thorvaldsen avait le projet de composer une frise considérable, représentant le cortége de tous les poëtes, et dont ce morceau n'eût été que la première partie (Müller).

LA NUIT. (*V.* la figure, p. 39.)

Bas-relief; marbre. — *Acquis par lord Lucan, en Angleterre.* — Médaillon : diam., 79 c.

La déesse, la tête ornée de pavots, s'élance dans l'espace et emporte dans ses bras ses deux enfants, la Mort et le Sommeil. Le hibou l'accompagne.

Modelé à Rome en 1815. Exécuté un grand nombre de fois en marbre, entre autres pour le prince de Metternich. Un exemplaire a été placé, en 1826, sur un tombeau dans l'église de Holmen, à Copenhague. Le Musée possède un marbre et le modèle de plâtre. (*V.* p. 51.)

L'AURORE. (*V.* la figure, p. 23.)

Bas-relief; marbre. — *Acquis par lord Lucan, en Angleterre.* — Médaillon : diam., 79 c.

La jeune Eos parcourt les airs et jette des fleurs de ses deux mains. Un génie s'appuie sur l'épaule de la déesse et porte un flambeau levé.

Modelé à Copenhague en 1815. Répété souvent en marbre avec *la Nuit,* dont il est le pendant. Un exemplaire en a été acquis par M. de Metternich; le Musée en possède un autre, ainsi que le modèle de plâtre. Des répétitions de ce bas-relief et du précédent figurent à la Galerie Tosi, à Brescia. L'*Aurore* a été reproduite par le graveur Gube, de Berlin, au revers d'une médaille frappée en l'honneur de la princesse de Liegnitz. Il existe aussi de *l'Aurore* et de *la Nuit* plusieurs marbres de demi-grandeur. (*V.* p. 51.)

LES AGES DE L'AMOUR. (*V.* la figure, p. 67.)

Bas-relief; marbre. — *Acquis par sir Henry Labouchère, en Angleterre.* — Haut., 51 c., larg., 1 m. 50 c.

Psyché assise près d'une cage qui renferme de petits Amours les distribue à tout le monde. Un enfant s'approche innocemment pour jouer avec eux; une toute jeune fille ose à peine les caresser; une autre, plus âgée, se tient à genoux, dans l'attitude de l'adoration, devant l'Amour que Psyché lui donne; derrière elle une jeune femme en baise un autre avec passion. Une autre femme, qui porte dans son sein le fruit de l'amour, tient par les ailes le petit dieu, qui semble tout endormi. L'Amour se pose triomphant sur l'épaule d'un homme qui paraît accablé d'un tel fardeau; et plus loin il s'envole, se riant du vieillard qui tend vers lui ses mains tremblantes.

Modelé à Rome en 1824. Le modèle de plâtre et une répétition de marbre figurent au Musée. M. Donner, dans sa villa près d'Altona, possède un vase de marbre sur lequel l'artiste a sculpté cette composition. (*V.* p. 92 et 200.)

LA BERGÈRE AU NID D'AMOURS. (*V.* la figure, p. 59.)

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 61 c.; larg., 59 c.

Dans cette gracieuse composition sont figurés les différents caractères de l'Amour. La bergère assise tient le nid sur ses genoux; un des Amours n'est pas encore éveillé; l'Amour fidèle caresse le chien; le troisième, bercé par l'espérance, pose sa tête sur le bras de la bergère; deux autres s'embrassent avec passion; l'Amour volage s'enfuit dans les airs, et la jeune fille tend vainement le bras vers lui.

Modelé à Rome en 1831. Inspiré d'une peinture de Pompéi, qui représente probablement Léda avec Castor, Pollux et Hélène. (*V.* p. 199.) Le modèle de plâtre figure aussi au Musée Thorvaldsen. Un marbre a été acquis par le roi de Wurtemberg.

L'AMOUR CHEZ ANACRÉON.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le comte de Schönborn.* — Haut., 52 c.; larg., 71 c.

Le poëte, assis sur son lit, sèche l'Amour, qui se tient debout. Le dieu enfonce une flèche dans le cœur d'Anacréon.

Modelé à Rome en 1823. Le sujet est tiré de l'ode 3e d'Anacréon. (*V.* p. 197.) Un exemplaire de marbre de cette composition a été acquis par M. Thomas Hope. Le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre et un marbre de Paros.

L'AMOUR CHEZ ANACRÉON. (*V.* la figure, p. 125.)

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 54 c.; larg., 92 c.

Répétition variée du bas-relief précédent. La jambe gauche du poëte est étendue sur le lit.

Placé dans une sorte de niche dont la partie supérieure est cintrée, pour faire pendant à *l'Amour et Bacchus.*

L'AMOUR ET BACCHUS.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. Knudsen, de Trondhjem.* — Haut., 53 c.; larg., 71 c.

Bacchus, étendu sur une peau de bouc, présente une coupe à l'Amour, qui boit. A gauche sont placées les flèches de l'Amour; à droite une panthère se dresse pour lécher le vase qui contient le vin.

Modelé à Rome en 1810. Le Musée possède le modèle de plâtre.

L'AMOUR ET BACCHUS. (*V.* la figure, p. 249.)

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 55 c.; larg., 90 c.

Variante de la composition précédente. La panthère est couchée à droite, le ciste de Bacchus est placé près de l'arc de l'Amour.

Modelé à Rome quelque temps après le précédent. La partie supérieure est cintrée comme au second modèle de *l'Amour chez Anacréon.* Le modèle de plâtre figure aussi au Musée.

L'AMOUR, BACCHUS ET BATHYLLE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le comte de Schönborn.* — Haut., 51 c.; larg., 67 c.

Bacchus et l'Amour sont montés sur une cuve et pressurent les raisins en dansant. Bathylle apporte les grappes et les verse dans la cuve.

Modelé à Rome en 1811. Le sujet est tiré de l'ode 17e d'Anacréon. Le Musée Thorvaldsen possède une répétition de marbre et le modèle de plâtre.

L'AMOUR QUITTE PSYCHÉ ENDORMIE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 52 c.; larg., 62 c.

Tandis que Psyché dort, l'Amour s'éloigne sans bruit.

Modelé à Nysöe en 1841.

PSYCHÉ REGARDE L'AMOUR.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 52 c.; larg., 64 c.

La jeune fille s'approche de la couche où repose l'Amour; elle tient la lampe levée au-dessus de la tête du dieu et demeure dans l'attitude de la surprise.

Modelé à Nysöe en 1841.

L'AMOUR SECOURT PSYCHÉ ÉVANOUIE. (*V.* la figure, p. 107.)

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. Dalmar.* — Haut., 58 c.; larg., 92 c.

Psyché ayant ouvert le vase qu'elle rapportait des enfers, et qui devait contenir le parfum de beauté, est tombée évanouie. L'Amour s'empresse d'éloigner les vapeurs fatales; il saisit en même temps une flèche pour en toucher Psyché et la faire revenir à la vie.

Modelé à Rome en 1810. Le Musée possède un exemplaire de marbre et le modèle de plâtre (haut., 49 c.; larg., 80 c.).

LES QUATRE ÉLÉMENTS.

Quatre bas-reliefs; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 49 c.; larg., 60 c.

1. *L'Amour dominateur du ciel.* — Armé du foudre de Jupiter, il est porté dans les airs par l'aigle.

2. *L'Amour dominateur de la terre.* — Armé de la massue d'Hercule, il conduit par la crinière un lion qui lui lèche les pieds.

3. *L'Amour dominateur des mers.* — Porté sur le dos d'un dauphin, le dieu tient à la main le trident de Neptune.

4. *L'Amour dominateur des enfers.* — Il conduit Cerbère avec son arc, et s'est emparé de la fourche de Pluton.

Modelé à Rome en 1828. Répété plusieurs fois en marbre, entre autres pour le grand-duc Alexandre Nicolaievitsch, de Russie, et pour sir Henry Labouchère, de Londres. Le Musée Thorvaldsen possède aussi : les modèles de plâtre; deux variantes de *l'Amour dominateur du ciel* (haut., 55 c.; larg., 66 c.), dans lesquelles le dieu a enfourché l'aigle; une esquisse de *l'Amour dominateur de la terre,* portant la massue et brandissant une flèche (haut., 44 c.; larg., 64 c.).

L'AMOUR DOMPTEUR DU LION.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le prince Malte Putbus, de Rügen.* — Haut., 41 c.; larg., 47 c.

L'Amour, monté sur le lion, le saisit par la crinière et tient une flèche pour le piquer.

Modelé à Rome en 1809. L'esquisse de plâtre figure au Musée Thorvaldsen.

L'AMOUR DOMPTEUR DU LION.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 59 c.; larg., 66 c.

Variante du sujet précédent. Monté sur le lion, l'Amour décoche une flèche.

Modelé à Rome en 1831. Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

L'AMOUR ET L'HYMEN FILANT LA TRAME DE LA VIE.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 49 c.; larg., 59 c.

L'Amour tient la quenouille et file; l'Hymen à genoux tourne le fuseau.

Modelé à Rome en 1831. Sujet tiré d'un vers de Théocrite. Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

L'AMOUR ET L'HYMEN.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 77 c.; larg., 62 c.

L'Amour et l'Hymen volent; l'un a décoché une flèche, l'autre allume ses flambeaux.

Modelé à Nysöe en 1840. Composé pour servir de modèle à la médaille frappée à l'occasion du mariage du prince Frédéric-Charles-Christian et de la princesse Caroline de Mecklembourg-Strélitz.

L'AMOUR ET GANYMÈDE.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 43 c.; larg., 64 c.

Assis l'un devant l'autre, l'Amour et Ganymède tirent aux dés, pour savoir qui des deux l'emporte en beauté. Ganymède indique qu'il amène le plus beau coup. L'Amour se montre lui-même, affirmant que, malgré cela, il sera toujours vainqueur.

Modelé à Rome en 1831, d'après un passage de Simonide indiqué par le poëte Ricci.

L'AMOUR FAISANT UN FILET.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 40 c.; larg., 61 c.

L'âme, représentée sous la forme d'un papillon, vient se prendre dans le filet.

Modelé à Rome en 1831. Sujet donné par Ricci. Le Musée possède le modèle de plâtre.

L'AMOUR ET LE CHIEN.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 40 c.; larg., 61 c.

L'Amour caresse le chien fidèle.

Modelé à Rome en 1831, d'après une indication de Ricci. Le Musée possède aussi le plâtre modèle.

L'AMOUR RAMASSANT DES COQUILLES.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 39 c.; larg., 53 c.

L'Amour voltige sur le rivage.

Esquisse modelée à Rome en 1831, sur une indication du poëte Ricci.

L'AMOUR FAISANT NAITRE DES FLEURS.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 38 c.; larg., 53 c.

L'Amour touche de sa flèche un sol pierreux pour faire pousser des fleurs.

Esquisse modelée à Rome en 1831. Sujet donné par Ricci.

L'AMOUR ÉCRIVANT LES LOIS DE JUPITER.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 47 c.; larg., 69 c.

Le roi des dieux est assis sur son trône. L'Amour, debout, écrit avec la pointe de sa flèche.

Modelé à Rome en 1831, d'après une indication du poëte Ricci. Le Musée possède le modèle de plâtre.

L'AMOUR ET LA ROSE.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 35 c.; larg., 59 c.

L'Amour, debout devant Jupiter et Junon, leur présente la rose et leur demande d'en faire la reine des fleurs.

Modelé à Rome en 1831. Sujet indiqué par Ricci. Modèle de plâtre au Musée.

L'AMOUR MET LE FEU A UN ROCHER.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 71 c.; larg., 52 c.

Le dieu armé d'une torche met le feu aux parois d'une caverne.

Modelé à Rome en 1831. Sujet indiqué par Ricci.

L'AMOUR AVEC DES ROSES ET DES CHARDONS.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 69 c.; larg., 64 c.

L'Amour assis présente des roses de la main droite, et cache derrière lui les chardons qu'il tient de la main gauche.

Modelé à Rome en 1837. Le Musée possède une répétition variée, de plâtre (haut., 59 c.; larg., 45 c.), dans laquelle l'Amour est debout.

L'AMOUR NAVIGUANT.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 28 c.; larg., 48 c.

L'Amour tient d'une main la voile, de l'autre son arc, qui lui sert de gouvernail. Le mât de la barque sur laquelle il est monté est entouré d'une guirlande de roses.

Modelé à Rome en 1831. Le Musée possède une variante de plâtre (haut., 45 c.; larg., 64 c.) dans laquelle l'Amour est debout, appuyé sur le genou droit. La guirlande de roses est supprimée.

L'AMOUR CARESSE UN CYGNE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le comte de Schönborn.* — Haut., 54 c.; larg., 66 c.

L'Amour tient le cygne par le cou, deux jeunes garçons cueillent des fruits qu'ils déposent dans une corbeille.

Modelé à Rome en 1811. Il a été exécuté quelquefois pour figurer l'été, en pendant de *l'Amour, Bacchus et Bathylle*, qui représente l'automne. Dans cette série, *l'Amour chez Anacréon* aurait aussi figuré l'hiver; mais aucune composition analogue n'a été exécutée pour caractériser le printemps. Le Musée possède un marbre et le modèle de plâtre.

L'AMOUR SUR UN CYGNE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 82 c.

Jupiter, métamorphosé en cygne pour séduire Léda, descend dans l'eau et porte l'Amour sur son dos.

Modelé à Nysöe en 1840.

L'AMOUR SUR UN CYGNE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 60 c.; larg., 69 c.

Jupiter métamorphosé se dirige vers Léda. Il nage, et l'Amour, agenouillé sur son dos, décoche une flèche.

Modelé à Nysöe en 1840.

JUPITER, L'AMOUR ET LÉDA.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 69 c.; larg., 1 m.

Léda à genoux devant le cygne le caresse; l'Amour s'envole, emportant le foudre de Jupiter.

Avec l'inscription : NYSÖE, 3 FÉVR. 1841.

L'AMOUR PIQUÉ PAR UNE ABEILLE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le prince Malte Putbus, à Rügen.* — Haut., 49 c.; larg., 55 c.

L'Amour enfant vient d'être piqué par une abeille en cueillant une rose; il pleure et se plaint à sa mère.

Modelé à Rome en 1809. Sujet tiré de l'ode 40e d'Anacréon. (*V.* p. 197.) Le Musée possède un marbre et le modèle de plâtre d'une répétition variée : haut., 68 c.; larg., 62 c.; partie supérieure cintrée.

L'AMOUR ENCHAINÉ PAR LES GRACES.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 40 c.; larg., 73 c.

L'Amour est retenu à deux arbres par des liens tressés de roses. Les Grâces sont couchées près de lui. L'une a pris une flèche dont l'autre touche la pointe. La troisième tient l'extrémité du lien. Le dieu les regarde avec tendresse.

Modelé à Rome en 1831. Sujet tiré de l'ode 30e d'Anacréon. (*V.* p. 199.) Le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre.

JUPITER, MINERVE ET NÉMÉSIS.

Bas-relief; terre cuite. — *Fronton du palais de Christiansborg, à Copenhague.* — Colossal.

Le souverain des dieux, le sceptre à la main, est assis sur son trône. La déesse de la Sagesse et Némésis, entourées de leurs attributs, se tiennent à droite et à gauche de Jupiter. Aux deux extrémités du fronton figurent Tellus avec une chèvre, et Oceanus avec des dauphins. Les signes du zodiaque sont représentés sur la marche du trône.

Modelé à Rome en 1808. Le modèle de plâtre (haut., 1 m. 16 c.; larg., 4 m. 50 c.) figure au Musée. La terre cuite n'a été exécutée qu'après la mort de l'artiste, par M. G. Borup, et placée au fronton en 1847.

HERCULE ET HÉBÉ (*la Force*).

Bas-relief; marbre. — *Façade du palais de Christiansborg.* — Médaillon : diam., 1 m. 50 c.

La déesse de la jeunesse, debout, verse le nectar dans la coupe que lui présente Hercule. Le demi-dieu est assis sur la peau de lion, la main droite appuyée sur sa massue.

Modelé à Rome de 1808 à 1810; placé en 1825 à la façade du palais avec les trois médaillons suivants. Le modèle de plâtre figure au Musée. Le comte de Schönborn a placé à sa maison de campagne, près de Geibach, en Bavière, des exemplaires de marbre de ce médaillon et des trois suivants, qui avaient été commandés par le duc de Leuchtenberg, mais n'avaient été achevés qu'après la mort de ce prince. Le Musée Thorvaldsen possède aussi ces quatre médaillons en marbre, réduits : diam., 83 c.

HYGIE ET ESCULAPE (*la Santé*).

Bas-relief; marbre. — *Façade du palais de Christiansborg.* — Médaillon : diam., 1 m. 50 c.

Esculape est assis; le serpent est enroulé autour de son bâton et mange dans la coupe que lui présente Hygie.

Modelé à Rome de 1808 à 1810. Le modèle de plâtre figure au Musée, qui possède aussi un marbre réduit.

MINERVE ET PROMÉTHÉE (*la Sagesse*).

Bas-relief; marbre. — *Façade du palais de Christiansborg.* — Médaillon : diam., 1 m. 50 c.

Prométhée a formé l'homme avec de l'argile. Minerve anime cette création inerte en lui donnant l'âme, figurée par un papillon qu'elle lui pose sur la tête.

Modelé à Rome de 1808 à 1810. Le Musée possède le modèle de plâtre et une réduction de marbre.

NÉMÉSIS ET JUPITER (*la Justice*).

Bas-relief; marbre. — *Façade du palais de Christiansborg.* — Médaillon : diam., 1 m. 50 c.

La déesse, debout, un pied posé sur la roue de la fortune, lit au souverain du monde les actions des hommes. Jupiter, assis sur son trône, tient son foudre vengeur. L'aigle est près de lui.

Modelé à Rome de 1808 à 1810. Le plâtre figure au Musée, avec une réduction de marbre.

HYGIE ET L'AMOUR.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 82 c.; larg., 59 c.

L'Amour présente dans une coupe la nourriture au serpent enroulé autour du bras de la déesse, qui se tient debout.

Modelé à Rome en 1837. Le Musée possède le modèle de plâtre.

HYGIE ET L'AMOUR.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 61 c.; larg., 64 c.

Variante du bas-relief précédent. Cette nouvelle composition montre la déesse de la santé assise et couronnée par l'Amour, tandis qu'elle présente la nourriture au serpent.

Exécuté en l'honneur du vingt-cinquième anniversaire du mariage du roi Christian VIII et de la reine Caroline-Amélie. Signé : NYSÖE, LE 24 AVRIL 1840.

MINERVE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 65 c.

La déesse vole, ayant près d'elle le hibou ; elle porte sa lance et son bouclier.

Modelé à Rome vers 1836.

APOLLON.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 66 c.

Le dieu vole tenant le plectre et la lyre.

Modelé à Rome vers 1836.

PÉGASE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 68 c.

Un génie portant un flambeau et des couronnes conduit le coursier ailé.

Modelé à Rome vers 1836.

LES MUSES.

Neuf bas-reliefs; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillons : diam., 65 c.

Les neuf Sœurs planent dans les airs; chacune d'elles porte ses attributs.

.Modelé à Rome vers 1836.

MNÉMOSYNE ET HARPOCRATE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 65 c.

La mère des Muses, dans une attitude pensive, lève la main vers sa joue. Harpocrate pose le doigt sur sa bouche.

Modelé à Rome vers 1836.

LES GRACES.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 65 c.

Les trois sœurs, emportées dans les airs, se tiennent tendrement embrassées.

Modelé à Rome vers 1836.

LES GRACES.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 64 c.; larg., 57 c.

Les trois sœurs dansent enlacées.

THALIE ET MELPOMÈNE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 77 c.

Melpomène porte le masque tragique et la massue, Thalie le masque comique et la houlette.

Modelé à Nysöe en 1843.

ÉRATO ET L'AMOUR.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 59 c.

L'Amour s'appuie sur l'épaule de la Muse assise, qui se tourne vers lui et chante en s'accompagnant sur la lyre.

Modelé à Rome en 1830. Destiné dans l'origine à orner le piédestal de la statue de Byron. Exécuté plusieurs fois en marbre.

MERCURE PORTANT BACCHUS ENFANT A INO.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le prince Malte Putbus, de Rügen.* — Haut., 50 c.; larg., 50 c.

Bacchus, fils de Jupiter et de Sémélé, tend les bras à la sœur de sa mère, qui doit lui servir de nourrice.

Modelé à Rome en 1809. Le modèle de plâtre figure au Musée. Cette composition a été exécutée de plus grande dimension (haut., 73 c.; larg., 74 c.) en marbre, pour lord Lucan. Le modèle de plâtre se trouve aussi au Musée.

JUPITER ET DIANE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 73 c.; larg., 82 c.

L'artiste a voulu représenter la déesse au moment où elle prie Jupiter de lui permettre de rester vierge.

Modelé à l'occasion de l'anniversaire de naissance de madame la baronne de Stampe. Signé : NYSÖE, 20 AVRIL 1840.

NAISSANCE D'APHRODITE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le prince Malte Putbus, de Rügen.* — Haut., 43 c.; larg., 39 c.

La fille de l'onde amère est portée au rivage dans une coquille ouverte soutenue par deux dauphins.

Modelé à Rome en 1809. Le Musée possède le modèle de plâtre.

APOLLON CHEZ LES BERGERS.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 32 c.; larg., 1 m. 80 c.

Apollon joue de la cithare au milieu des bergers de Thessalie. Pan apparaît à gauche, à moitié caché par un rocher. Les brebis paissent de chaque côté.

Modelé à Rome en 1837. Cette composition a été exécutée en marbre par Galli, pour la villa de M. Torlonia, à Castel-Gondolfo.

JEUNE BACCHANTE AVEC UN OISEAU.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 49 c.; larg., 46 c.

La jeune fille, nue, est assise sur un lit recouvert d'une peau de panthère. L'amphore, le thyrse et le tambourin sont près d'elle. Elle lève la main et joue avec l'oiseau posé sur son doigt.

Modelé à Rome en 1838.

HÉBÉ ET GANYMÈDE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 48 c.; larg., 48 c.

La jeune fille remet au nouvel échanson des dieux le vase et la coupe. L'aigle est placé entre Hébé et Ganymède.

Modelé à Rome en 1833.

ENLÈVEMENT DE GANYMÈDE.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 23 c.; larg., 18 c.

Le jeune homme entoure de son bras droit le cou de l'aigle, et de la main gauche saisit une des ailes de l'oiseau.

Modelé à Rome en 1833.

ENLÈVEMENT DE GANYMÈDE.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 35 c.; larg., 48 c.

Dans cette variante du modèle précédent, l'aigle s'élève perpendiculairement. La pose de Ganymède est à peu près la même.

Modelé à Rome probablement en 1833.

LA VICTOIRE.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 82 c.; larg., 64 c.

La déesse, assise sur une armure, le pied posé sur un casque, inscrit sur un bouclier les exploits d'un guerrier.

Modelé à Rome vers 1830. Destiné dans l'origine à orner le piédestal de la statue du prince Potocki, mais remplacé sur la demande de la famille par le bas-relief *l'Ange de la mort.* Cette Victoire parait avoir été exécutée en marbre pour le piédestal du buste de Napoléon Ier, acquis par M. Murray. Le modèle de plâtre figure au Musée.

LA VICTOIRE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 99 c.; larg., 71 c.

Cette figure est assise; près d'elle se trouvent un casque et une épée.

Modelé à Rome vers 1830.

LA VICTOIRE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 90 c.; larg., 64 c.

La déesse est debout; la main droite qui tient une palme est posée sur le bouclier, la main gauche porte une lance; une couronne est suspendue au bras.

Modelé à Rome vers 1830.

LA VICTOIRE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 96 c.; larg., 66 c.

Variante du bas-relief précédent. La figure se présente de face; elle est placée dans une niche.

Modelé à Rome vers 1830.

LES PARQUES.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 35 c.; larg., 1 m. 87 c.

Clotho à gauche tient la quenouille; à droite Lachésis fait passer le fil sur le fuseau. Atropos au milieu est armée des ciseaux et porte le sablier; près d'elle le Génie de la vie tient le flambeau allumé. Le hibou vole au-dessus des ciseaux.

Modelé à Rome en 1833. Le modèle de plâtre, de moindre dimension (haut., 77 c.; larg., 1 m. 3 c.), figure aussi au Musée.

MERCURE ENLÈVE PSYCHÉ.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 60 c.

Le messager des dieux emporte la jeune fille vers l'Olympe.

LE MYTHE DE L'AMOUR ET PSYCHÉ.

Série de seize bas-reliefs; marbre. — *Villa Torlonia.* — Médaillons de forme ovale : haut., 28 c.; larg., 23 c.

1. Vénus, jalouse de la beauté de Psyché, prie son fils de lui inspirer une vive passion pour l'être le plus méchant.

2. L'Amour s'approche pour blesser de sa flèche Psyché endormie; mais il s'arrête, frappé de la beauté de la jeune fille.

3. Le père de Psyché consulte l'oracle.

4. Zéphire est allé chercher Psyché sur la montagne où elle avait été exposée; il la rapporte dans ses bras.

5. L'Amour éteint la lampe et s'approche doucement de la couche où repose Psyché.

6. L'Amour quitte la couche et s'éloigne sans bruit, tandis que Psyché dort.

7. Les sœurs de Psyché lui persuadent que son amant inconnu ne peut être que le monstre prédit par l'oracle, et qu'elle doit le tuer.

8. L'Amour, réveillé par une goutte d'huile tombée de la lampe, se lève indigné; Psyché se jette suppliante aux genoux du dieu.

9. Pan donne des conseils à Psyché.

10. Vénus ordonne à Psyché d'aller chercher de l'eau du Styx.

11. L'aigle apporte de l'eau du Styx à Psyché.

12. Psyché se présente pour passer dans la barque de Caron.

13. Psyché offre un gâteau de miel à Cerbère.

14. Psyché ayant ouvert le vase que lui a remis Proserpine, tombe évanouie : l'Amour vient à son secours.

15. Mercure enlève Psyché vers l'Olympe.

16. L'Amour embrasse Psyché, qui tient la coupe d'immortalité.

Tous ces bas-reliefs, dont les sujets sont tirés des *Métamorphoses* d'Apulée, IV à VI, ont été modelés à Rome en 1838 par V. Galli, d'après les dessins de Thorvaldsen. Les modèles de plâtre figurent au Musée.

L'AMOUR ET PSYCHÉ.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 74 c.; larg., 61 c.

Psyché jeune fille est surprise dans son vol par l'Amour enfant qui lui passe le bras autour du cou. Psyché se retourne et ses lèvres rencontrent celles de l'Amour.

Modelé à Nysöe en 1840.

L'AMOUR ET PSYCHÉ.

Bas-relief; marbre. — *Au château du baron de Stampe, près de Nysöe.* — Haut., 21 c.; larg., 24 c.

L'Amour et Psyché enfants volent en s'embrassant.

Thorvaldsen a modelé ce bas-relief pour prendre congé de ses amis, au moment de repartir pour Rome. On désigne cet ouvrage sous le nom de : *les Adieux à Nysöe.* Le plâtre qui figure au Musée porte l'inscription : NYSÖE, LE 24 MAI 1841. Le marbre a été exécuté à Rome.

L'AMOUR JOUANT DE LA LYRE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 96 c.

L'Amour vole; il chante et s'accompagne sur la lyre. Au-dessous de lui nage un cygne.

Modelé à Nysöe en 1843. Thorvaldsen avait nommé cette composition *le Chant du cygne de l'Amour.* Ce fut en effet le dernier ouvrage qu'il consacra au mythe de l'Amour.

L'HYMEN.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 85 c.

L'Hymen vole au-dessus de deux colombes; il porte dans chaque main un flambeau allumé.

Modelé à Nysöe en 1843.

FIGURES DE LA FABLE ANTIQUE.

Vingt-deux bas-reliefs; marbre. — *Villa Torlonia, à Castel-Gondolfo.* — Médaillons de forme ovale : haut., 34 c.; larg., 25 c.

1. Latone, fuyant les poursuites du serpent Python, emporte dans ses bras Apollon et Diane.
2. Diane retient sa biche.
3. Diane surprise au bain par Actéon.
4. Actéon métamorphosé en cerf est dévoré par ses chiens.
5. Diane décoche une flèche.
6. Orion tombe frappé par la flèche de Diane.
7. Dédalion, métamorphosé en épervier, s'élance vers sa fille Chione, tuée par une flèche de Diane.
8. L'Amour conduit Diane à Endymion.
9. Endymion est endormi sur le mont Latmos.

10. Une nymphe de Diane polit l'arc de la déesse.

11. Une autre nymphe examine la pointe des flèches de Diane.

12. Le carquois de Diane est nettoyé par une nymphe, auprès de laquelle une autre jeune fille tient les flèches.

13. Une nymphe chasseresse, accompagnée d'un chien, porte un flambeau et une lance.

14. Une autre chasseresse porte les oiseaux et le lièvre qu'elle a tués.

15. Callisto, la nymphe aimée de Jupiter, appuie avec tristesse la tête sur sa main.

16. Atalante court tenant de la main gauche la pomme d'or jetée par Hippomène.

17. Méléagre tue le sanglier de Calydon.

18. Un jeune chasseur pose le pied sur le lion qu'il vient de tuer.

19. Adonis tient sa lance de chasse; la plante qui naquit de son sang, l'anémone, est près de lui; sur un tertre on voit les colombes de Vénus.

20. Narcisse se mire dans l'eau d'une source; l'Amour le regarde d'un air moqueur.

21. Daphné est métamorphosée en laurier; Apollon accompagné de l'Amour entoure sa lyre d'une couronne de feuilles cueillies à l'arbre. Le fleuve Pénée, père de la nymphe, est couché près du laurier.

22. Pan joue de sa flûte faite avec des roseaux, métamorphose de la nymphe Syrinx; l'Amour fait sortir des sons des roseaux mêmes. Le fleuve Ladon, père de Syrinx, est couché à droite.

Tous ces bas-reliefs, modelés à Rome en 1838, ont été exécutés, d'après les dessins de Thorvaldsen, par V. Galli.

PAN ET UN JEUNE SATYRE. (*V.* la figure, p. 243.)

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 48 c.; larg., 79 c.

Le dieu est couché, le bras appuyé sur une outre. Sur ses genoux est assis le petit satyre, auquel il enseigne à jouer de la syrinx.

Modelé à Rome en 1831. Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

UNE BACCHANTE ET UN JEUNE SATYRE.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 48 c.; larg., 79 c.

La bacchante est étendue sur une peau de panthère, le bras gauche appuyé sur un panier. Le petit satyre monte sur les jambes de la jeune femme et mord avidement à la grappe qu'elle lève de la main droite.

Modelé à Rome en 1833, pour servir de pendant au sujet précédent. Le modèle de plâtre figure aussi au Musée Thorvaldsen.

UN SATYRE ET UNE NYMPHE CHASSERESSE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 68 c.; larg., 59 c.

Le satyre s'efforce d'étreindre la nymphe, qui résiste à ses tentatives.

Modelé à Nysöe en 1841.

SATYRE ET BACCHANTE DANSANT.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 70 c.; larg., 64 c.

Le satyre couronné de pin, la bacchante de lierre, dansent enlacés; l'un joue des cymbales, l'autre tient un thyrse.

Modelé à Nysöe en 1841.

SATYRE ET BACCHANTE DANSANT.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 74 c.; larg., 66 c.

Pendant du sujet précédent. Dans cette nouvelle composition, le satyre et la bacchante se tiennent enlacés du bras gauche et joignent les mains droites en les levant.

Modelé à Nysöe en 1841.

HYLAS ENTRAINÉ PAR LES NYMPHES.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 40 c.; larg., 77 c.

Hylas s'est agenouillé près du fleuve Ascanius pour y puiser de l'eau. Il est entraîné dans les flots par une nymphe qui lui a passé un bras autour du cou, tandis que deux autres nymphes s'approchent pour le saisir.

Modelé à Rome en 1831. Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

HYLAS ENTRAINÉ PAR LES NYMPHES.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 69 c., larg., 1 m. 10 c.

Dans cette composition, variante du modèle précédent, Hylas est debout. Deux nymphes placées derrière lui le poussent, tandis qu'une autre nymphe l'attire dans les flots en lui saisissant la jambe.

Modelé à Rome en 1833. Le modèle de plâtre figure aussi au Musée.

NESSUS ET DÉJANIRE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le comte Marulli, de Naples.* — Haut., 1 m. 3 c.; larg., 1 m. 27 c.

Le centaure, après avoir passé le fleuve Événus, veut enlever Déjanire, qui résiste et appelle Hercule à son secours.

Modelé à Rome en 1814. Le Musée possède le modèle de plâtre et une répétition de marbre.

PERSÉE ET ANDROMÈDE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 67 c.

Persée traverse l'espace sur les ailes de Mercure. Il conduit Pégase, qui porte Andromède; la jeune fille appuie le bras sur l'épaule de son libérateur. L'Amour porte l'épée du héros, qui tient à la main la tête de Méduse. Le monstre vaincu gît au pied du rocher, près des fers rompus.

Modelé à Nysöe en 1840. Composition surchargée d'un arrangement contraire au style habituel de l'artiste.

L'AMOUR AU REPOS.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen* (galerie du sous-sol). — Forme ovale : haut., 71 c.; larg., 56 c.

L'Amour s'appuie de la main droite sur son arc. Il tient une flèche de la main gauche.

Modelé à Copenhague en 1789. Grande médaille d'argent (prix de sculpture) à l'Académie des beaux-arts de Copenhague. (*V.* p. 8.)

HERCULE ET OMPHALE.

Bas-relief; plâtre. — *A Copenhague.* — Forme ovale : haut., 50 c.; larg., 64 c.

Étendu sur la peau du lion, Hercule tient de la main droite la quenouille et enlace la taille d'Omphale. La reine de Lydie appuie sa main gauche sur la massue, et passant le bras droit sur l'épaule du héros, elle rompt le fil de la quenouille.

Modelé à Copenhague. Signé : B. THORVALDSEN FEC. 1792.

LES SAISONS ET LES HEURES.

Morceaux de décoration.

Exécuté en 1794 d'après les dessins du peintre Abildgaard et placé dans la salle à manger du palais d'Amalienborg, qui avait été incendié peu de temps auparavant.

§ II. — *Sujets héroïques.*

ACHILLE ET THÉTIS.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. Torlonia pour le palais Bracciano.* — Haut., 98 c.; larg., 1 m. 38 c.

Thétis à genoux près du Styx tient le jeune Achille par le pied et le plonge dans le fleuve pour le rendre invulnérable; Minerve étend sa lance protectrice au-dessus de l'enfant; le fleuve, couronné de roseaux, s'appuie sur une urne.

Modelé à Rome en 1837. Modèle de plâtre au Musée Thorvaldsen. Dans une répétition postérieure du même sujet, l'artiste a remplacé le fleuve par la nymphe Styx, fille de l'Océan.

ACHILLE ET LE CENTAURE CHIRON.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 3 c.; larg., 1 m. 27 c.

Achille enfant est assis sur le dos du centaure, qui lui apprend à lancer le javelot.

Modelé à Rome en 1837.

ACHILLE ET BRISÉIS.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. de Ropp, à Mietau, en Courlande.* — Haut., 1 m. 15 c., larg., 2 m. 38 c.

Les hérauts d'Agamemnon emmènent Briséis, que Patrocle vient de leur livrer. La jeune captive s'éloigne avec tristesse; Achille détourne la tête dans un mouvement de violente colère; il tient le poing crispé et lance des imprécations.

Modelé à Rome de 1803 à 1805. Le modèle de plâtre figure au Musée, qui possède aussi un marbre. Une répétition commandée en 1815 fut exécutée en 1820, un peu moins grande que l'original, pour le duc de Bedford, qui l'a placée dans son palais d'été à Woburn-Abbey, en pendant d'un marbre d'*Achille et Priam*.

ACHILLE ET BRISÉIS.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. Torlonia pour le palais Bracciano.* — Haut., 71 c.; larg., 1 m. 36 c.

Variante du bas-relief précédent. Le mouvement d'Achille est moins violent. Le poing du héros repose sur son genou.

Modelé à Rome en 1837. Modèle de plâtre au Musée Thorvaldsen.

ACHILLE ET PATROCLE.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 69 c.

Achille panse la blessure de Patrocle atteint par une flèche.

Modelé à Rome en 1837. Modèle de plâtre au Musée. Cette composition est imitée d'une scène semblable représentée sur un vase antique et rapportée dans les *Monumenti dell' Inst. Arch. di Roma*, vol. I, tav. 25. (Müller).

HECTOR DEVANT PARIS ET HÉLÈNE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. J. Knudsen, négociant de Trondhjem, Norvége.* — Haut., 71 c.; larg., 93 c.

Hector debout, tenant sa longue lance, reproche à Paris de fuir les combats et de demeurer dans une honteuse inaction. L'infidèle épouse de Ménélas, occupée à un ouvrage de femme, lève les yeux et regarde Hector; Paris, nonchalamment assis, vient de polir ses armes.

Modelé à Rome en 1809. Cette composition avait été exécutée sur la commande d'un général russe, M. Balk. Le Musée possède le modèle de plâtre. (*V.* p. 194.)

HECTOR DEVANT PARIS ET HÉLÈNE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. Torlonia pour le palais Bracciano.* — Haut., 85 c.; larg., 68 c.

Variante de la composition précédente. Paris s'est levé; Hélène lui reproche son inaction, et deux femmes lui présentent une quenouille.

Modelé à Rome en 1837. — Modèle de plâtre au Musée. (*V.* p. 195.)

LES ADIEUX D'HECTOR ET D'ANDROMAQUE.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par M. Torlonia pour le palais Bracciano.* — Haut., 93 c.; larg., 1 m. 85 c.

Hector a pris son fils des mains de la nourrice; il a déposé son casque, dont le cimier effrayait l'enfant, et il élève Astyanax dans ses bras. Tandis que le héros invoque les dieux, Andromaque s'appuie avec tristesse sur l'épaule de son époux. Paris vient rejoindre Hector.

Modelé à Rome en 1837. Le plâtre figure au Musée. (*V.* p. 196.)

PRIAM DEMANDE A ACHILLE LE CORPS D'HECTOR.

Bas-relief; plâtre. — *Palais de Charlottenborg.* — Haut., 66 c.; larg., 77 c.

Priam se jette aux pieds d'Achille; le héros grec quitte son siége et s'empresse de relever le vieillard. Derrière la table, à droite, deux compagnons d'Achille prennent les présents de Priam.

Modelé à Copenhague en 1791. (*V.* p. 11.)

PRIAM DEMANDE A ACHILLE LE CORPS D'HECTOR. (*V.* la figure, p. 177.)

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le duc de Bedford, et placé à Woburn-Abbey, en Angleterre.* — Haut., 95 c.; larg., 1 m. 96 c.

Achille assis, accoudé sur une table, regarde le vieillard agenouillé et suppliant. Automédon et Alcinoüs se tiennent derrière Achille. Priam est suivi de deux Troyens chargés de présents.

Modelé à Rome en 1815. Sujet tiré du chant 24e de l'*Iliade*. Le modèle de plâtre figure au Musée Thorvaldsen. (*V.* p. 11.)

ACHILLE ET PENTHÉSILÉE.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 69 c.

Le héros grec vient de blesser Penthésilée, reine des Amazones; surpris de la beauté de la jeune femme, il la relève et met la main sur son sein pour sentir s'il palpite encore.

Modelé à Rome en 1837. Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

LES ARMES D'ACHILLE. (*V.* la figure, p. 211.)

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 66 c.; larg., 1 m. 24 c.

La déesse de la sagesse donne au prudent Ulysse les armes du fils de Pélée. Ajax, qui prétendait les obtenir, s'éloigne plein de colère et lançant des imprécations. Plus loin, Thétis, la néréide mère d'Achille, pleure auprès de la colonne funéraire de son fils.

Modelé à Rome en 1831. Sujet tiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Le modèle de plâtre figure aussi au Musée.

HOMÈRE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 98 c.; larg., 1 m. 99 c.

Le poëte a déposé son bâton de voyage, son sac et son chapeau; assis sur les marches d'un temple, il chante en s'accompagnant de la lyre devant le peuple assemblé. Près de lui un jeune homme écrit le poëme sur une tablette, et un autre Grec écoute avec recueillement. Devant Homère sont groupés deux jeunes garçons dont l'un est armé d'un disque, un homme dans la force de l'âge, une femme portant son enfant, un guerrier qui brandit son glaive, et un vieillard appuyé sur son bâton.

Viennent enfin deux personnages drapés à l'antique, dont l'un est sir Henry Labouchère et l'autre Thorvaldsen.

Modelé à Rome en 1836. Sir Henry Labouchère avait commandé à Thorvaldsen une statue d'Achille, qui n'a d'ailleurs jamais été exécutée, dont le piédestal devait être orné de plusieurs bas-reliefs représentant des sujets de l'antiquité grecque. La composition d'*Homère*, *Achille et Thétis*, *Achille et le centaure Chiron*, *les Adieux d'Hector et d'Andromaque*, furent imaginés pour figurer sur ce monument. Les variantes d'*Achille et Briséis* et d'*Hector devant Paris et Hélène* furent aussi remaniées pour être jointes aux ouvrages précédents.

ENTRÉE D'ALEXANDRE A BABYLONE. (*V.* les figures, p. 95, 167 et 191.)

Bas-relief; plâtre. — *Au palais Quirinal, à Rome.* — Haut., 1 m. 17 c.; larg., 35 m. 20 c.

Au milieu de la frise, Alexandre, porté sur un char triomphal, se tient debout, la tête levée, le sceptre à la main droite, la main gauche posée sur la hanche. La Victoire, saisissant d'une main le devant du char, vole et guide les chevaux.

A la suite d'Alexandre marchent deux écuyers et deux hommes qui conduisent le fougueux Bucéphale. Héphestion à cheval, puis Parménion et Amyntas, s'avancent à la tête de la cavalerie macédonienne; les soldats à pied viennent ensuite. Un vieux guerrier conduit un éléphant chargé de butin près duquel un général perse, la tête baissée, est gardé par un jeune soldat. Un cavalier lance son cheval pour regagner son rang. A l'extrémité du bas-relief, un guerrier montre le cortége à un homme drapé à l'antique : cet homme est Thorvaldsen.

A gauche, dans l'autre partie de la composition, les vaincus viennent à la rencontre d'Alexandre. Devant le cortége, la déesse de la paix, une corne d'abondance au bras, offre une branche d'olivier au conquérant. Derrière elle se présente, dans une attitude suppliante, le général perse Mazée, accompagné de ses cinq fils et de deux guerriers. Des femmes sèment des fleurs sur le chemin; d'après les ordres de Bagophanès, on dresse un autel de parfums; deux hérauts sonnent de la trompette. On amène, comme présents au roi macédonien, des chevaux, un lion et un tigre enchaînés. Des astrologues chaldéens sortent de la porte de la ville, près de laquelle sont postés deux guerriers perses. Un pâtre et sa famille se trouvent près de cette porte, et un jeune berger ramène le troupeau des champs. Des vases de parfums sont placés sur les murailles, au-dessus desquelles on voit la cime des arbres des jardins suspendus. Le dieu du fleuve, appuyé sur une urne et tenant un gouvernail

et des épis, est couché près des murs de Babylone; il a près de lui un tigre, pour rappeler son nom, et la tour de Bélus. Deux marchands s'enfuient sur une barque, et plus loin, à l'ombre des palmiers qui bordent le fleuve, un jeune homme est tranquillement occupé à pêcher, tandis que son chien aboie.

Modelé à Rome en 1812. (*V.* p. 47 et 191.) Le Musée Thorvaldsen possède un plâtre moulé sur le modèle.

Cette frise a été deux fois exécutée en marbre :

I. — Le premier marbre, acquis par le comte de Sommariva, a été placé en 1828 dans la villa de ce seigneur, près du lac de Côme. Les proportions sont les mêmes que celles du plâtre du Quirinal, mais des modifications ont été apportées à plusieurs des figures. Alexandre, la main droite appuyée sur le sceptre, la gauche sur le devant du char, tourne la tête et lève les yeux. La Victoire tient les rênes des deux mains. La Paix n'a pas d'ailes; Plutus enfant l'accompagne. Trois musiciens précèdent les deux Babyloniens qui sonnent du cor. Les Macédoniens comptent cinq nouveaux cavaliers; un guerrier à pied suit l'éléphant et remplace le cavalier attardé; enfin Sommariva figure lui-même dans cette frise, auprès de l'artiste, qui lui montre le cortége. Le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre de cette variante (haut., 1 m. 17 c.; larg., 40 m. 94 c.).

II. — Le deuxième marbre, exécuté en même temps que le précédent, mais terminé plus tard, a été placé dans le palais de Christiansborg, à Copenhague. Il diffère en plusieurs points des deux modèles que nous venons de décrire. Alexandre et la Victoire y figurent à peu près comme dans le marbre de Sommariva, mais à l'extrémité de droite on ne voit plus que Thorvaldsen abrité sous un palmier. A gauche, le chien du pêcheur est remplacé par plusieurs figures : un jeune homme et un enfant regardent passer le cortége; un autre enfant monte sur le chameau que retient un chamelier. Le fleuve Euphrate a pris la place du Tigre et de ses attributs. Les musiciens et les cavaliers ajoutés au marbre précédent figurent également dans celui-ci, qui montre en outre un groupe de Babyloniens conduisant des chevaux, une mère qui place un jeune garçon sur le dos d'un des moutons, et qui a près d'elle une petite fille. Le Musée possède un marbre de demi-grandeur (haut., 56 c.; larg., 23 m. 16 c.) de la frise du palais de Christiansborg, ainsi que les modèles de grandeur entière des pièces ajoutées.

A notre connaissance, plusieurs plâtres du *Triomphe d'Alexandre* ont été exécutés. L'un, commandé par le duc de Leuchtenberg, a été placé dans le palais de ce prince à Munich. Un autre a été acquis par un Anglais. Ces deux copies ont été faites d'après la frise du Quirinal. En France, nous devons à la mission de M. Charles Blanc un modèle de demi-grandeur que possède le Louvre : ce plâtre est en bon état. Il existe à Potsdam (*Bain romain*) une copie du *Triomphe d'Alexandre*.

Au Musée Thorvaldsen se trouve le dernier modèle de la pièce du milieu, dans lequel la tête d'Alexandre, semblable à la tête de la médaille antique, est présentée de profil. On voit aussi à ce Musée un marbre de l'Alexandre (variante peu différente de cette même figure dans la frise du palais de Christiansborg) et les modèles de plâtre de deux pièces qui n'ont pas été utilisées : un jeune homme conduisant à la main un cheval, et un guerrier retenant un autre cheval qui se cabre, effrayé par les aboiements d'un chien.

La frise de la villa Sommariva, copiée par un marbrier italien nommé Pistrini, se débitait à Scagliola. C'était un très-petit modèle, de 4 c. de haut. Le modèle de demi-grandeur, tel qu'il figure au Musée Thorvaldsen, se vendait à Rome, en terre cuite, au prix de mille scudi.

ALEXANDRE ET THAÏS.

Bas-relief; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 96 c.; larg., 1 m. 98 c.

Séduit par Thaïs, échauffé par les fumées du vin, le vainqueur de la Perse, sans écouter Parménion qui cherche à l'arrêter, prend le flambeau des mains de l'hétaire pour incendier Persépolis. On voit à droite deux guerriers macédoniens, à gauche deux autres hétaires qui allument leurs flambeaux. Un Perse s'éloigne avec un mouvement de colère et de désespoir.

Modelé à Rome en 1832. Le modèle de plâtre se trouve au Musée Thorvaldsen.

ALEXANDRE ET THAÏS.

Bas-relief; marbre. — *Acquis par le prince Maximilien de Bavière.* — Haut., 85 c.; larg., 2 m.

Alexandre donne l'ordre aux guerriers placés derrière lui d'allumer les flambeaux. Un Macédonien parle à l'oreille d'une des hétaires; un vieillard s'éloigne accablé de douleur, entraînant un enfant; et le jeune homme qui les accompagne semble méditer un projet de résistance à l'ordre barbare du vainqueur.

Cette variante du bas-relief précédent a été modelée à Rome en 1837. Le Musée Thorvaldsen en possède aussi le modèle de plâtre.

NUMA CONSULTANT LA NYMPHE ÉGÉRIE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen* (galeries du sous-sol). — Haut., 40 c.; larg., 64 c.

La nymphe, assise près d'une urne d'où s'échappe une source, se penche vers Numa et pose la main sur la tablette où écrit le roi.

Modelé à Copenhague. Signé : B. THORVALDSEN FEC. 1794.

COMPOSITIONS ALLÉGORIQUES.

LES QUATRE SAISONS ET LES QUATRE AGES DE LA VIE.

Quatre bas-reliefs; marbre. — *Acquis par le roi Guillaume de Wurtemberg.* — Médaillons: diam., 70 c.

I. *Le Printemps et l'Enfance.* — Une jeune fille nue, à demi assise sur un tertre, prend les fleurs que lui présente un jeune garçon et tresse une couronne. A sa gauche, un tambourin est appuyé contre une corbeille couverte de guirlandes de fleurs. Un petit enfant entièrement nu tend la main pour présenter un bouquet.

II. *L'Été et la Jeunesse.* — Une jeune fille, à genoux, fait des gerbes de blé; une autre, tenant encore sa faucille, tend la main pour prendre un fruit présenté par un jeune homme, qui l'enlace dans ses bras et la regarde avec amour.

III. *L'Automne et l'Age mûr.* — Un homme revient de la chasse accompagné de son chien et portant son gibier sur l'épaule. Il tient une grappe de raisin, et s'arrête devant sa femme assise qui allaite son enfant.

IV. *L'Hiver et la Vieillesse.* (*V.* la figure, p. 137.) — Un vieillard, enveloppé dans son manteau, est assis, le dos courbé, les mains tendues au-dessus d'un réchaud. La vieille femme se lève pour allumer une chandelle à la lampe posée sur la table. Le chat se chauffe au foyer; un linge humide est suspendu pour sécher.

Modelé à Rome en 1836. Le Musée Thorvaldsen possède les répétitions de marbre de ces quatre médaillons, et les modèles de plâtre.

L'ART ET LE GÉNIE DE LA LUMIÈRE. (*A Genio lumen.*)

Bas-relief; marbre. — .....? — Haut., 51 c.; larg., 69 c.

L'Art est figuré par une jeune femme assise, qui appuie sur sa main sa tête pensive; elle tient un stylet et une tablette. Près d'elle se trouvent une lyre et un hibou, symboles de la poésie et de la science. Le Génie vient verser de l'huile dans la lampe et apporte ainsi la lumière.

Modelé à Rome en 1808. Le Musée possède le modèle de plâtre. Nous ne savons dans quel pays a passé le premier marbre. Une copie, également de marbre, a été exécutée de demi-grandeur et offerte à M. Thomas Hope. (*V.* p. 36.) Cette composition a été employée par le graveur Fr. Brandt pour le revers d'une médaille frappée en l'honneur de Thorvaldsen (1817) et portant à la face l'effigie de l'artiste. La légende : *A Genio lumen*, gravée sur cette médaille, a souvent fait désigner le bas-relief sous ce nom. Thorvaldsen avait donné comme modèle au médailleur un exemplaire de plâtre, en forme de médaillon, où les deux figures sont un peu rapprochées.

L'artiste a exécuté une variante du même sujet. Ce plâtre se trouve aussi au Musée Thorvaldsen (haut., 1 m. 2 c.; larg., 1 m. 38 c.). La figure assise a le pied posé sur un tabouret, un ciste et un rouleau sont placés sous le siége; une draperie est jetée sur le bras du Génie. La colonne porte l'inscription : A GENIO LUMEN. (*V.* la figure, p. 3.)

LE GÉNIE DE LA LUMIÈRE.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 32 c.

La tête couronnée de lauriers, le génie s'avance un flambeau à la main. Une lyre et un ciste renfermant des rouleaux se trouvent près de lui.

Cette esquisse a été modelée à Nysöe en 1841 pour servir de modèle au revers d'une médaille frappée sous le règne de Christian VIII, et destinée à récompenser les artistes et les écrivains.

LE GÉNIE DE LA PEINTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 98 c.

Le génie est assis; les traits de son visage rappellent ceux de Raphaël; dans la main gauche il porte un vase à couleurs; il tient un pinceau dans la droite et peint l'Annonciation de la Vierge.

Modelé à Nysöe en 1843.

LE GÉNIE DE L'ARCHITECTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 98 c.

Ce génie est appuyé sur une colonne, devant laquelle se trouvent une tablette et une équerre. Il tient à la main un fil à plomb et un compas; près de lui le hibou est posé sur un chapiteau ionique.

Ce plâtre est signé : NYSÖE, 3 DÉCEMBRE 1843.

LE GÉNIE DE LA SCULPTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 98 c.

Le génie, assis, tient à la main le ciseau et le marteau. Près de lui se trouve un bas-relief qui représente Minerve sortant du front de Jupiter.

Modelé à Nysöe en 1843.

LE GÉNIE DE LA SCULPTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 96 c.

Variante de la composition précédente. Le Génie est assis sur l'aigle de Jupiter, au pied de la statue colossale du dieu.

Modelé à Copenhague en 1844.

LE GÉNIE DE LA SCULPTURE.

Esquisse au trait, dessinée sur une ardoise. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 98 c.

Exécution nouvelle du sujet précédent. Le Génie de la sculpture ayant achevé son œuvre, se repose sur l'épaule de la statue de Jupiter. On voit la tête de la statue, une partie de la poitrine et le foudre.

Thorvaldsen a fait ce dessin quelques jours avant sa mort. (*V.* p. 161.)

LES GÉNIES DE L'ARCHITECTURE, DE LA SCULPTURE ET DE LA PEINTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 79 c.

Les trois Génies volent en se tenant embrassés; chacun d'eux porte les instruments de son art.

Modelé à Nysöe en 1843. Cette composition a été exécutée pour la médaille d'or donnée en prix par l'Académie des beaux-arts de Copenhague.

LE GÉNIE DE LA POÉSIE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 77 c.; larg., 1 m. 17 c.

Le Génie, assis, chante et s'accompagne sur la lyre; devant lui se trouvent le stylet de Clio et un flambeau appuyé contre un ciste qui renferme des rouleaux; de l'autre côté une houlette et les masques tragique et comique, attributs de Melpomène et de Thalie.

Modelé à Rome vers 1836. Les différents symboles de Clio, de Thalie et de Melpomène, ainsi que les signes du zodiaque le Scorpion et le Taureau, qui correspondent aux époques de la naissance (novembre) et de la mort (mai) de Schiller, font supposer que cette composition a été destinée au monument du poëte. La partie supérieure est cintrée.

LE GÉNIE DE LA POÉSIE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 1 m.

La tête levée, le plectre à la main droite, la lyre à la main gauche, ce Génie se tient debout. A ses pieds sont un ciste et une couronne de laurier.

Modelé à Copenhague en 1844. Cette composition sert de pendant aux bas-reliefs *le Génie de la peinture* et *le Génie de la sculpture.*

LES GÉNIES DE L'HARMONIE ET DE LA POÉSIE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 79 c.

Les deux Génies volent l'un près de l'autre : l'un joue de la lyre, l'autre appuie le bras sur l'épaule du premier, et tient un stylet et une feuille qui se déroule. L'âme, sous la forme d'un papillon, figure également dans cette composition.

La feuille déroulée porte l'inscription : NYSÖE, 30 JUILLET 1843. Cet ouvrage sert de pendant aux bas-reliefs *Thalie et Melpomène, les Génies de l'architecture, de la sculpture et de la peinture.*

LE GÉNIE DE LA PAIX ET DE LA LIBERTÉ.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 77 c.; larg., 1 m. 91 c.

Le Génie porte sur la tête le bonnet de la liberté entouré d'une couronne de laurier. Un lion et un aigle mangent dans une large écuelle qu'il leur présente en se tenant à genoux. Derrière le génie se trouve un chien, symbole de la fidélité. L'épée, le casque, le bouclier, la bannière, instruments de l'oppression, devenus inutiles, sont posés près d'un tronc d'arbre, auquel un flambeau va mettre le feu.

Modelé à Copenhague en 1844. (V. p. 161.)

LE GÉNIE DE LA LUMIÈRE.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 32 c.

La tête couronnée de lauriers, le génie s'avance un flambeau à la main. Une lyre et un ciste renfermant des rouleaux se trouvent près de lui.

Cette esquisse a été modelée à Nysöe en 1841 pour servir de modèle au revers d'une médaille frappée sous le règne de Christian VIII, et destinée à récompenser les artistes et les écrivains.

LE GÉNIE DE LA PEINTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 98 c.

Le génie est assis; les traits de son visage rappellent ceux de Raphaël; dans la main gauche il porte un vase à couleurs; il tient un pinceau dans la droite et peint l'Annonciation de la Vierge.

Modelé à Nysöe en 1843.

LE GÉNIE DE L'ARCHITECTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 98 c.

Ce génie est appuyé sur une colonne, devant laquelle se trouvent une tablette et une équerre. Il tient à la main un fil à plomb et un compas; près de lui le hibou est posé sur un chapiteau ionique.

Ce plâtre est signé : NYSÖE, 3 DÉCEMBRE 1843.

LE GÉNIE DE LA SCULPTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 98 c.

Le génie, assis, tient à la main le ciseau et le marteau. Près de lui se trouve un bas-relief qui représente Minerve sortant du front de Jupiter.

Modelé à Nysöe en 1843.

LE GÉNIE DE LA SCULPTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 96 c.

Variante de la composition précédente. Le Génie est assis sur l'aigle de Jupiter, au pied de la statue colossale du dieu.

Modelé à Copenhague en 1844.

LE GÉNIE DE LA SCULPTURE.

Esquisse au trait, dessinée sur une ardoise. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 98 c.

Exécution nouvelle du sujet précédent. Le Génie de la sculpture ayant achevé son œuvre, se repose sur l'épaule de la statue de Jupiter. On voit la tête de la statue, une partie de la poitrine et le foudre.

Thorvaldsen a fait ce dessin quelques jours avant sa mort. (V. p. 161.)

LES GÉNIES DE L'ARCHITECTURE, DE LA SCULPTURE ET DE LA PEINTURE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 79 c.

Les trois Génies volent en se tenant embrassés; chacun d'eux porte les instruments de son art.

Modelé à Nysöe en 1843. Cette composition a été exécutée pour la médaille d'or donnée en prix par l'Académie des beaux-arts de Copenhague.

LE GÉNIE DE LA POÉSIE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 77 c.; larg., 1 m. 17 c.

Le Génie, assis, chante et s'accompagne sur la lyre; devant lui se trouvent le stylet de Clio et un flambeau appuyé contre un ciste qui renferme des rouleaux; de l'autre côté une houlette et les masques tragique et comique, attributs de Melpomène et de Thalie.

Modelé à Rome vers 1836. Les différents symboles de Clio, de Thalie et de Melpomène, ainsi que les signes du zodiaque le Scorpion et le Taureau, qui correspondent aux époques de la naissance (novembre) et de la mort (mai) de Schiller, font supposer que cette composition a été destinée au monument du poëte. La partie supérieure est cintrée.

LE GÉNIE DE LA POÉSIE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 1 m.

La tête levée, le plectre à la main droite, la lyre à la main gauche, ce Génie se tient debout. A ses pieds sont un ciste et une couronne de laurier.

Modelé à Copenhague en 1844. Cette composition sert de pendant aux bas-reliefs *le Génie de la peinture et le Génie de la sculpture.*

LES GÉNIES DE L'HARMONIE ET DE LA POÉSIE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 79 c.

Les deux Génies volent l'un près de l'autre : l'un joue de la lyre, l'autre appuie le bras sur l'épaule du premier, et tient un stylet et une feuille qui se déroule. L'âme, sous la forme d'un papillon, figure également dans cette composition.

La feuille déroulée porte l'inscription : Nysöe, 30 juillet 1843. *Cet ouvrage sert de* pendant aux bas-reliefs *Thalie et Melpomène, les Génies de l'architecture, de la sculpture et de la peinture.*

LE GÉNIE DE LA PAIX ET DE LA LIBERTÉ.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., [illegible]; larg., 1 m. 91 c.

Le Génie porte sur la tête le bonnet de la liberté entouré d'une couronne de laurier. Un lion et un aigle mangent dans une large écuelle qu'il leur présente en se tenant à genoux. Derrière le génie se trouve un chien, symbole de la fidélité. L'épée, le casque, le bouclier, [illegible], instruments de l'oppression, devenus inutiles, sont posés près d'un tronc d'arbre, auquel un flambeau va mettre le feu.

B. T. p. 244

LES GÉNIES DU GOUVERNEMENT.

Deux bas-reliefs; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m.; larg., 1 m. 54 c.

L'un, la tête couronnée de laurier, est assis sur un lion; il pose la main droite sur les tables de la loi, la main gauche sur un gouvernail.

L'autre, la tête levée, porte une balance et une massue.

Ces deux bas-reliefs, destinés à orner le piédestal de la statue de Maximilien de Bavière, ont été modelés à Rome en 1837, mais ils n'ont pas été exécutés pour le monument. (*V.* p. 118.)

GÉNIES.

Vingt bas-reliefs; marbre. — *Villa Torlonia.* — Médaillons de forme ovale: haut., 28 c.; larg., 20 c.

Génie de la poésie, avec la lyre et le plectre.

Génie de la tragédie, armé de la massue et du masque tragique.

Génie de la comédie, portant la houlette et le masque comique.

Génie de la musique, jouant de la double flûte.

Génie de la danse, jouant du tambourin.

Génie de l'administration, portant un gouvernail sur l'épaule.

Génie de la guerre, armé d'un glaive qu'il tire du fourreau.

Génie de la navigation, tenant au bras la proue d'un esquif.

Génie du commerce, armé du caducée de Mercure et portant une bourse.

Génie de la médecine, tenant une coupe et le bâton d'Esculape, autour duquel s'enroule le serpent.

Génie de l'astronomie, tenant un compas et une sphère céleste.

Génie de la religion, les mains levées vers le ciel dans l'attitude de la prière.

Génie de la peinture, tenant un pinceau et une coupe à couleurs.

Génie de la sculpture, portant le marteau et le ciseau.

Génie de l'architecture, avec un compas et une équerre.

Génie de la chasse, armé d'une lance et portant du gibier.

Génie de la pêche, avec une ligne et un poisson.

Génie de l'horticulture, tenant une fleur dans la main. Une corbeille, pleine d'herbes et de fleurs, est posée sur sa tête.

Génie de l'agriculture, avec des épis et une faucille à la main.

Génie de la justice, tenant une balance.

Ces compositions ont été modelées à Rome en 1836 par V. Galli, d'après les dessins de Thorvaldsen. Les esquisses de plâtre figurent au Musée: les douze premières sont des médaillons; les cinq suivantes n'ont pas la forme ovale (haut., 40 c.; larg., 57 c.); l'Agriculture, l'Horticulture, la Navigation, le Commerce, la Danse, l'Administration, la Guerre, sont répétées sous les deux aspects.

LE GÉNIE DU NOUVEL AN.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 57 c.

Le Génie, porté sur des patins, traverse dans le zodiaque le signe du Capricorne. Il tient au bras une couronne de fleurs (figurant le printemps), à la main une faucille et des épis (l'été), une grappe de raisin (l'automne), c'est-à-dire les trois saisons qui succéderont à l'hiver et compléteront l'année nouvelle.

Modelé à Nysöe à la fin de l'année 1840 et terminé pour le 1er janvier 1841.

LA JUSTICE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 85 c.; larg., 61 c.

La Justice, assise à l'ombre de deux palmiers dont les branches se réunissent au-dessus de sa tête, tient sur les genoux un code ouvert; sa main gauche est posée sur l'épée; sa droite porte une balance dont l'un des plateaux contient une couronne royale et l'autre une faucille de paysan.

Signé : NYSÖE, 22 MAI 1841.

LE DANEMARK.

Bas-relief; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 47 c.

Le Danemark est représenté sous la figure d'une femme qui prie à genoux. L'inscription danoise du bas-relief traduit le vœu qu'elle exprime : Dieu protége le Roi (*Gud velsigne Kongen*).

Modelé à Copenhague en 1839, pour la médaille frappée à l'occasion de l'avénement de Christian VIII au trône.



LA PRINCESSE BARYATINSKA.

PORTRAITS.

I.

STATUES.

LA PRINCESSE CAROLINE-AMÉLIE.

Statue; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 77 c.

La princesse, depuis reine de Danemark, est vêtue d'une longue robe nouée à la ceinture, qui lui laisse les épaules et les bras découverts. Les deux mains, l'une levée, l'autre baissée, tiennent l'extrémité d'un manteau dont elle va se recouvrir.

Modelé à Rome en 1827. Le Musée possède aussi une esquisse (haut., 47 c.).

LA PRINCESSE BARYATINSKA.

Statue; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 84 c.

La princesse, debout, la tête pensive, la main droite posée sous le menton, retient de la main gauche la draperie qui tombe de son épaule.

Modelé à Rome en 1818. Le Musée possède, avec le marbre, le modèle de plâtre. M. Bissen en a exécuté une copie de marbre pour le fils de la princesse. (*V.* la note p. 57.)

LA COMTESSE D'OSTERMANN.

Statue; marbre. — *Acquis par le comte d'Ostermann.* — Haut., 1 m. 38 c.

La comtesse est assise, la tête rêveuse, les mains posées sur les genoux. Une ample draperie est jetée sur sa robe, qui est retenue par une ceinture.

Modelé à Rome en 1815. Le Musée possède le modèle de plâtre, une copie de marbre et une esquisse dont l'attitude est différente (haut., 45 c.) : la main droite est posée sur le genou, la main gauche tient l'extrémité du manteau. Deux autres maquettes (haut., 43 et 44 c.) se rapportent probablement à cette figure.

THORVALDSEN. (*V.* la figure, p. 137.)

Statue; plâtre. — *A Stampeborg, près Nysöe.* — Haut., 2 m. 1 c.

Le sculpteur, dans son costume d'atelier, se tient debout, un ciseau dans la main gauche, un marteau dans la main droite. Il s'appuie sur le modèle de la statue de l'Espérance.

Modelé à Nysöe en 1839. (*V.* p. 138 et suiv.) Le Musée possède un plâtre moulé sur le modèle et une esquisse (haut., 68 c.).

GEORGINA-ÉLISABETH RUSSELL.

Statue; marbre. — *Collection du duc de Bedford, à Woburn-Abbey, Angleterre.* — Haut., 1 m. 2 c.

La fille du duc de Bedford, âgée de trois ans, est représentée debout et nue. Sa petite main retient la draperie sur la hanche gauche.

Modelé à Rome en 1814. Le Musée possède un plâtre moulé sur le modèle.

FIGURE D'ENFANT.

Statue; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 6 c.

Jeune fille représentée en Psyché, nue, avec des ailes de papillon; elle porte sa draperie suspendue au bras gauche et tient une flèche de l'Amour, dont elle touche la pointe.

Modelé à Nysöe en 1839.

LUTHER.

Statue; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 70 c.

Le prédicateur de la réforme montre la Bible de la main gauche; il lève la main droite et semble expliquer le texte.

Modelé à Copenhague vers 1840. Cette statue, qui devait être placée à l'entrée de la nef de l'église de Notre-Dame, n'a point été exécutée.

MÉLANCHTHON.

Statue; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 71 c.

Mélanchthon est debout, vêtu d'une longue robe; il porte la Bible et tient son bonnet dans la main droite.

Modelé à Copenhague vers 1840. Cette statue, qui devait faire pendant à la précédente, n'a pas été exécutée.

ALBERTO PAULSEN.

Statue; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 44 c.

Le jeune homme, petit-fils de Thorvaldsen, est représenté en costume de chasse, un pied appuyé contre un tronc d'arbre. Il caresse son chien.

Modelé à Nysöe en 1843.

II.

BUSTES.

(La plupart des bustes de personnages contemporains figurant dans ce Catalogue ont dû être exécutés en marbre; néanmoins nous n'avons donné cette indication pour chacun d'eux que lorsque nous avons cru pouvoir le faire avec certitude. Toutes les fois que nous avons manqué de documents précis à cet égard, nous nous sommes borné à mentionner les modèles de plâtre que possède le Musée Thorvaldsen.)

SAINT APOLLINAIRE, ÉVÊQUE DE RAVENNE.

Buste colossal; marbre. — *A Ravenne.*

Modelé à Rome vers 1822. Le Modèle de plâtre figure au Musée.

LÉONARD DE PISE.

Hermès colossal; marbre. — *Exécuté pour le Musée du Capitole.*

Ce buste a été modelé à Rome. Il porte l'inscription : *Leonardo Pisano detto Fibonacci principe de' matematici visse nel secolo XII.* — Sur un des côtés : *Monsignor Girolamo Galanti pose;* de l'autre : *Alberto Thorvaldsen scolpi.* Le modèle figure au Musée Thorvaldsen.

MAXIMILIEN, ÉLECTEUR DE BAVIÈRE.

Hermès colossal; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Premier modèle de la statue équestre de l'Électeur. Exécuté à Rome en 1831.

LUTHER.

Hermès; ébauche inachevée. — *Musée Thorvaldsen.*

Ce buste est le dernier ouvrage de Thorvaldsen. (*V.* p. 162.)

LOUIS HOLBERG, ÉCRIVAIN DANOIS

Hermès; plâtre.

Modelé à Nysöe en 1839.

NAPOLÉON.

Buste colossal; marbre. — *Acquis par M. Alexandre Murray.*

L'artiste a adopté la forme de l'apothéose pour représenter Napoléon. Vêtu en empereur romain, la tête couronnée de laurier, l'égide sur l'épaule, le héros repose sur le globe terrestre, qui lui-même est supporté par un aigle. La partie postérieure du buste porte sur un palmier.

Modelé à Rome en 1830. Le Musée possède le modèle de plâtre. Une répétition de marbre de ce buste est placée dans la salle du Trône au palais des Tuileries. (*V.* p. 103.)

ALEXANDRE I[er].

Buste; marbre. — *Acquis par ce souverain.*

Empereur de toutes les Russies.

Modelé à Varsovie en 1820, et exécuté un grand nombre de fois en marbre. (*V.* p. 72.)

PIE VII.

Buste; plâtre. -- *Musée Thorvaldsen.*

Modèle pour la statue.

LE CARDINAL CONSALVI.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Modelé à Rome en 1824. Modèle du buste du monument.

LOUIS.

Buste; marbre de Carrare. — *Glyptothèque de Munich.*

Prince royal de Bavière.

Modelé à Rome en 1822. Le Musée possède le modèle de plâtre et une répétition de marbre.

FRÉDÉRIC VI.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Roi de Danemark.

Modelé à Copenhague en 1819.

MARIE-SOPHIE-FRÉDÉRIQUE.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Reine de Danemark.

Modelé à Copenhague en 1819.

CAROLINE DE DANEMARK.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Princesse royale.

Modelé à Copenhague en 1819.

WILHELMINE-MARIE DE DANEMARK.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Représentée enfant.

Modelé à Copenhague en 1819.

WILHELMINE-MARIE DE DANEMARK.

Buste; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

La princesse est représentée jeune fille.

Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

CHRISTIAN-FRÉDÉRIC.

Buste; marbre. — *En Danemark.*

Prince héréditaire de Danemark, plus tard roi sous le nom de Christian VIII.

Modelé à Rome en 1821. Répété plusieurs fois en marbre. Le modèle de plâtre figure au Musée.

CAROLINE-AMÉLIE.

Buste; marbre. — *En Danemark.*

Épouse du prince Christian-Frédéric.

Modelé à Rome en 1821. Répété plusieurs fois en marbre comme le précédent. Le Musée possède le plâtre.

FRÉDÉRIC-CHARLES-CHRISTIAN.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Ce prince, représenté ici à l'âge de onze ans, fut plus tard roi de Danemark sous le nom de Frédéric VII.

Modelé à Copenhague en 1819.

FRÉDÉRIC-CHARLES-CHRISTIAN.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Le même que le précédent, représenté à l'âge de dix-neuf ans.

Modelé à Copenhague en 1827.

FRÉDÉRIC-GUILLAUME.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Prince de Hesse-Philippsthal.

Modelé à Rome en 1822.

JULIE-SOPHIE.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Princesse de Danemark, épouse du précédent.

Modelé à Rome en 1822.

PORTRAIT DE FEMME.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

On suppose que c'est celui de la grande-duchesse Hélène de Russie, modelé à Rome en 1829. (*V.* p. 102.)

LE PRINCE C. DE METTERNICH.

Buste; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Ministre autrichien.

Le modèle de plâtre figure aussi au Musée.

LE PRINCE PONIATOWSKI.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Modèle de la tête de la statue équestre.

LE GÉNÉRAL PRINCE DE SCHWARZENBERG.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

GUILLAUME DE HUMBOLDT.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Ministre prussien.

CHRISTIAN-CHARLES-FRÉDÉRIC-AUGUSTE

Buste; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Duc d'Augustenbourg.

Le Musée possède le modèle de plâtre.

FRÉDÉRIC-AUGUSTE-ÉMILE.

Buste; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Prince d'Augustenbourg.

Le Musée possède aussi le plâtre.

LE BARON DE SCHUBART.

Marbre colossal. — *Musée Thorvaldsen.*

Ambassadeur de Danemark.

Fait à Rome de 1804 à 1805.

LA BARONNE DE SCHUBART.

Marbre colossal. — *Musée Thorvaldsen.*

Épouse du précédent.

Fait à Rome de 1804 à 1805.

LE COMTE DE RANTZAU DE BREITENBOURG.

Plâtre colossal. — *Musée Thorvaldsen.*

Ministre d'État de Danemark.

Modelé à Rome de 1804 à 1805.

LE COMTE DE BERNSTORFF.

Buste; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Ministre d'État de Danemark.

Modelé à Copenhague en 1795; exécuté en marbre à Rome en 1802.

LE COMTE DE BERNSTORFF.

Plâtre colossal. — *Musée Thorvaldsen.*

Modelé à Rome de 1804 à 1805.

LE COMTE ADAM DE MOLTKE-NUTSCHAU.

Plâtre colossal. — *Musée Thorvaldsen.*

Modelé à Rome de 1804 à 1805.

HENRI HJELMSTJERNE.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Conseiller privé du roi de Danemark.

LE BARON HANS HOLSTEN.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Amiral.

Modelé à Copenhague. Portant l'inscription : 17 nov. 1840.

LE COMTE CHRISTIAN DE DANNESKJOLD SAMSÖE.

Buste, plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

LA COMTESSE HENRIETTE DE DANNESKJOLD.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Épouse du précédent.

LA COMTESSE LOUISE DE DANNESKJOLD.

Buste ; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Depuis duchesse d'Augustenbourg, fille des précédents.

MADEMOISELLE IDA BRUN.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Depuis comtesse de Bombelles.

Modelé à Rome en 1810.

LA BARONNE CHRISTINE DE STAMPE.

Hermès; marbre. — *A Stampeborg.*

Modèle de plâtre au Musée Thorvaldsen.

FRÉDÉRIC-SIEGFRED VOGT.

Buste; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Conseiller d'État.

Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

BERTEL THORVALDSEN.

Hermès colossal; marbre. — *Académie des beaux-arts de Copenhague.*

Ce buste, modelé à Rome en 1815, a été exécuté en marbre la même année. Le Musée possède un plâtre moulé sur le marbre. Une répétition de marbre appartient à M. Donner, à Altona.

HORACE VERNET.

Hermès colossal; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Modelé à Rome en 1833. Le modèle de grandeur naturelle figure aussi au Musée. (*V.* p. 119.)

LORD BYRON.

Buste; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Modelé à Rome en 1817. Le modèle de plâtre figure aussi au Musée. (*V.* p. 55.)

SIR WALTER SCOTT.

Buste; marbre. — *En Angleterre.*

Modelé à Rome en 1831. Le modèle de plâtre est resté au Musée. (*V.* p. 116.)

C. W. ECKERSBERG.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Peintre danois.

Portant l'inscription : ECKERSBERG, ROMA, IL 12 MAGGIO 1816. Eckersberg a fait un portrait de Thorvaldsen qui figure au Musée.

C. A. TIEDJE.

Buste colossal; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Poëte danois.

FR. BRANDT.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Artiste danois, sculpteur en médailles.

J. C. DAHL.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Peintre paysagiste norvégien.

OEHLENSCHLAEGER.

Hermès; plâtre — *Musée Thorvaldsen.*

Poëte danois.

Modelé à Nysöe en 1839.

TYCHO ROTHE.

Hermès; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Philosophe.

Modelé à Copenhague en 1795; exécuté en marbre à Rome en 1797.

GASPARD BARTHOLIN-EICHEL.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

J. KNUDSEN.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Négociant de Trondhjem.

H. C. KNUDSEN.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Frère du précédent.

MADAME HÖYER.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Cette dame est la mère du peintre danois C. F. Höyer.

C. H. DONNER.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Négociant d'Altona.

MADAME DE KRAUSE.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

MADAME DE REHFUSS.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

LE BARON D'EICHTHAL.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Banquier à Munich.

LA PRINCESSE BARYATINSKA

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Modèle pour la statue.

LA PRINCESSE NARISCHKIN.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

LA COMTESSE POTOCKA.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

SIR THOMAS MAITLAND.

Buste colossal; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Modelé à Rome de 1818 à 1819, pour le monument.

LORD GOWER, DUC DE SUTHERLAND.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

LORD W. BENTINCK.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

LORD EXMOUTH.

Hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Amiral anglais.

LA COMTESSE DE DIETRICHSTEIN.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

LA COMTESSE DE NUGENT.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

MESDEMOISELLES LUCAN.

Deux bustes; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Filles de lord Lucan.

LADY SANDWICH.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

M. ALEXANDRE BAILLIE.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

M. DIWET.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

MISTRESS HOPE.

Buste; marbre. — *En Angleterre.*

Le Musée Thorvaldsen possède le plâtre.

MESSIEURS HOPE.

Deux bustes; marbre. — *En Angleterre.*

Fils de sir Thomas Hope.

Les modèles de plâtre figurent au Musée.

LE COMTE DE SOMMARIVA.

Hermès; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

LE COMTE DE SOMMARIVA.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Exécuté plusieurs années après le buste précédent.

LA MARQUISE DE FIRENZI.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

LE PRINCE BUTERA.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

LA PRINCESSE BUTERA.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

GIOVANNI TORLONIA.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Duc de Bracciano.

GAZI-EDDIN-HEYDER.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Costume national.

Modelé à Rome en 1824, d'après un portrait peint de ce roi d'Aoude, auteur d'une grammaire persane et du célèbre dictionnaire persan intitulé *Haft culzum*, « les Sept mers », parce qu'il forme sept volumes. Ces deux ouvrages sont très-estimés des orientalistes.

VITTORIA CARDONI.

Buste; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

Modelé à Rome en 1821. (*V.* p. 81.)

PORTRAIT D'HOMME.

Buste; marbre. — *Musée Thorvaldsen.*

Inconnu.

Le Musée possède aussi le plâtre.

PORTRAITS D'HOMMES INCONNUS.

Vingt et un bustes ou hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

PORTRAITS DE FEMMES INCONNUES.

Dix bustes ou hermès; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

PORTRAITS D'ENFANTS INCONNUS.

Deux bustes; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.*

III.

MÉDAILLONS.

LE PHILOSOPHE HENRI STEFFENS.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 48 c.

Modelé à Nysöe en 1840.

LE PROFESSEUR E. H. LÖFFLER.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 48 c.

E. H. Löffler, dont ce médaillon reproduit la tête, était professeur de dessin à l'Académie des beaux-arts de Copenhague.

FIGURE DE FEMME INCONNUE.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Médaillon : diam., 48 c.

SUJETS DIVERS.

I.

STATUES.

JEUNE BERGER.

Statue; marbre. — *Acquis par M. de Krause, à Wilsdruff, près de Dresde.* Haut., 1 m. 48 c.

Il est assis sur un rocher, la jambe droite relevée, la main gauche appuyée sur sa houlette. Son chien est à sa droite.

Modelé à Rome en 1817. Cette composition a été exécutée en marbre un grand nombre de fois. Des répétitions ont été acquises par lord Crantley, lord Altman, le comte de Schönborn, M. Donner d'Altona. Dans le marbre du comte de Schönborn, une syrinx est placée près du pied de la figure. Le roi de Prusse a fait couler cette statue en bronze par la maison Jollage et Hoffgarten. Un autre bronze a été coulé à Paris en 1828. Le Musée Thorvaldsen possède le modèle de plâtre et une répétition de marbre.

SOLDAT ROMAIN.

Statue; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 98 c.

Ce soldat, appuyé contre un rocher, retourne la tête et écoute. Il devait figurer dans la partie droite du fronton de *Saint Jean-Baptiste,* mais il a été supprimé.

JUIF.

Statue; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 45 c.

Ce personnage, assis dans une pose attentive, devait aussi faire partie du groupe de Saint Jean; mais il n'a pas été exécuté.

DANSEUSE.

Statue; marbre. — *Galerie Esterhazy, à Vienne.* — Haut., 1 m. 79 c.

La jeune fille est vêtue d'une robe attachée par une ceinture. Elle porte sur la tête une couronne de fleurs. La main gauche est levée, la main droite baissée, et de l'une à l'autre flotte une draperie.

Modelé à Rome en 1817. (*V.* p. 55.) Le modèle de plâtre figure au Musée Thorvaldsen. M. Thiele possède l'esquisse.

DANSEUSE.

Statue; marbre. — *Acquis par M. Torlonia, à Rome.* — Haut., 1 m. 79 c.

Variante de la statue précédente. — La tête est tournée à gauche, et les deux bras ont été baissés, afin que la statue pût entrer dans une niche.

Modelé peu de temps après l'ouvrage précédent. Le Musée possède le modèle de plâtre.

JEUNE DANSEUSE. (*V.* la figure, p. 107.)

Statue; marbre. — *Acquis par M. Torlonia, à Rome.* — Haut., 1 m. 52 c.

La jeune fille a posé son panier devant elle. Elle est vêtue d'une robe dont le corsage ayant glissé sur le bras, laisse la poitrine en partie découverte. Les cheveux sont relevés sur le sommet de la tête.

Modelé à Rome en 1837. Le Musée possède une répétition de marbre, le modèle de plâtre et une esquisse. Haut., 62 c. (*V.* p. 187.)

DANSEUSE.

Statue, esquisse; plâtre. — *Appartient à madame la baronne de Stampe, à Nysöe.* — Haut., 1 m.

La jeune fille tient un tambourin.

Le Musée possède une petite ébauche de cette figure. Haut., 62 c.

JEUNE FILLE.

Statue, esquisse; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 69 c.

Elle porte une corbeille de fleurs et présente une rose.

JEUNE HOMME.

Statue; esquisse. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 62 c.

Ce jeune homme est debout appuyé contre un tronc d'arbre; son chien est près de lui. La main droite de la statuette manque.

LION COUCHÉ.

Statue; marbre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 87 c.; larg., 1 m. 60 c.

Modelé à Rome en 1825, et destiné probablement à faire partie du monument du prince de Schwarzenberg. (*V.* p. 97.) Le Musée possède aussi le modèle de plâtre.

II.

BAS-RELIEFS.

LA BARONNE DE STAMPE ET SES ENFANTS.

Bas-relief, esquisse; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 61 c.; larg., 1 m.

Cette composition représente une scène d'intérieur à Nysöe, dans le château du baron de Stampe. Thorvaldsen est appuyé sur un chevalet qui porte l'esquisse de l'apôtre saint André. Devant lui la baronne est assise, entourée de ses deux filles. De l'autre côté, le jeune fils de cette dame joue avec la petite coupe à eau de l'artiste.

Modelé à Nysöe en 1840.

LE BARON DE STAMPE ET SES FILS.

Bas-relief, esquisse; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 61 c.; larg., 1 m.

La scène se passe au bord de la mer, qui baigne la baronnie de Stampe. Le baron vient de sortir du bain, et se sèche. Le fils aîné, également nu, est monté sur un cheval qu'il conduit à l'eau; un autre fils revient de la chasse et montre son gibier.

Modelé à Nysöe en 1840.

CHASSEUR A CHEVAL.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 5 c.; larg., 1 m. 14 c.

Vêtu d'une peau de lion dont l'extrémité lui recouvre la tête, il porte sur l'épaule une lance à laquelle est suspendu le lièvre qu'il a tué. Son cheval est lancé au trot.

Modelé à Rome en 1834.

CHASSERESSE A CHEVAL.

Bas-relief; plâtre. — *Musée Thorvaldsen.* — Haut., 1 m. 2 c.; larg., 1 m. 25 c.

Vêtue d'une courte tunique sur laquelle est posée une peau de sanglier, elle tient un arc de la main droite, et porte la main gauche en arrière pour prendre une flèche dans son carquois. Un oiseau tué est suspendu à sa ceinture. Un chien court près du cheval.

Modelé à Rome en 1834.

LA VICTOIRE COURONNANT UN GUERRIER BLESSÉ.

Bas-relief; plâtre.

Un officier portant l'uniforme moderne est étendu à terre; sa main serre encore son épée; la Victoire tient une couronne au-dessus de la tête du mourant.

Destination inconnue. Ce bas-relief n'a pas été exécuté en marbre. Le dessin en est donné par M. Thiele, t. Ier, pl. LXXVII.

FIN DU CATALOGUE

ET DE LA SECONDE PARTIE.

APPENDICES.

I.

LETTRE DE DAVID D'ANGERS SUR THORVALDSEN[1].

A M. CHARLES BLANC, rédacteur de l'*Almanach du Mois*.

Paris, le 19 avril 1844.

MON CHER AMI,

Vous me demandez ce que je pense de Thorvaldsen, et vous voulez bien attacher quelque prix à l'expression de mon sentiment personnel.

Je vous adresse de grand cœur les notes que voici. Ce sont des souvenirs que j'ai mis par écrit dans l'ordre, ou plutôt dans le désordre où ils me sont venus. Publiez-les dans l'*Almanach du Mois*, si vous le jugez utile, mais n'y mettez pas plus d'importance qu'il ne faut.

Vous savez que Thorvaldsen naquit en pleine mer en 1779, entre Copenhague et Rejkiavik[2], et qu'il était fils d'un ouvrier de la marine islandaise, pauvre sculpteur de figures grossières. Admis à recevoir une éducation gratuite à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, il remporta, en 1794, le grand prix, qui lui donnait le droit d'aller à Rome aux frais de l'État. Sa biographie, du reste, est partout; elle n'offre rien de bien saillant.

Thorvaldsen n'appartient pas à l'école du dernier siècle, à cette école qui en Italie avait commencé au cavalier Bernin, et qui en

[1] Cette lettre a été imprimée pour la première fois dans l'*Almanach du Mois*, en 1844. Nous croyons superflu de faire nos réserves en publiant cette pièce, dont la facture trahit la plume brillante à laquelle elle est due. Les personnes qui ont parcouru les pages de notre livre ne peuvent douter que nous soyons loin d'adopter toutes les opinions de David d'Angers, traduites par M. Charles Blanc, sur Thorvaldsen et Canova. Mais nous avons dû consigner ici, à titre de document, le jugement porté sur les deux grands sculpteurs étrangers par un grand sculpteur français, dont le talent nous semble d'ailleurs avoir plus d'analogie avec la manière sévère de Thorvaldsen qu'avec la grâce souvent mignarde et sensuelle de Canova.

[2] David commet ici une double erreur. Voir la note de la page 4.

France remonte au Puget. Ce n'est pas l'homme de l'art mouvementé et hardi. Il est toujours calme, quelquefois jusqu'au sommeil ; il est toujours sévère, quelquefois jusqu'à la pesanteur.

Sa vie a été longue et son œuvre est immense. Il me serait difficile d'énumérer ses statues, ses groupes, ses bas-reliefs ; mais quelques-uns me suffiront pour vous donner au moins une idée de son génie et du caractère qui le distingue de son illustre émule, Canova.

Un soir, j'étais alors bien jeune, et j'apprenais la sculpture avec amour, je me trouvais à Rome, dans l'atelier de Canova ; le grand artiste avait cessé de travailler ; il parlait de son art. Un dernier rayon de soleil éclairait encore les corniches les plus élevées ; un peu au-dessous, dans une chaude demi-teinte, on voyait le groupe des *Trois Grâces,* et à quelque distance d'autres figures mythologiques de nymphes, de déesses ou de courtisanes lascives, à peine vêtues.

Je contemplais ces figures, que la lumière abandonnait peu à peu, et qui bientôt se trouvèrent noyées dans le crépuscule. Il y eut un moment où je crus les voir s'agiter comme des apparitions fantastiques ; il me semblait que ces poétiques figures, prenant du doigt leurs draperies légères, allaient se détacher de leur piédestal et se mêler dans une danse aérienne. Alors tout ce qu'il y avait de séduisant dans ces formes voluptueuses parlait à mon imagination ; la sculpture m'apparaissait comme la pure expression des beautés exquises, comme l'art de diviniser la forme, en la faisant adorer. Jamais je n'avais senti une attraction plus forte vers le sensualisme antique ; j'étais enchanté, fasciné par la grâce de ces divinités de marbre, auxquelles j'allais consacrer mon admiration et mon ciseau.

Mais quand je fus sorti de cet atelier, et que je m'en revins par les rues tranquilles de Rome, quand j'eus respiré l'air du soir et que ma tête se fut un peu calmée, il se fit en moi une réaction puissante ; l'austère souvenir du Poussin, de ce génie français qui avait erré parmi ces ruines, me commandait un retour sur moi-même ; je fus bientôt en proie à un autre genre d'exaltation ; je sentais mon âme s'élever dans les régions de la pensée, je me rappelais les préceptes de Platon ; et les statues que je rencontrais çà et là sur ma route, et qui forment, pour ainsi dire, un autre peuple dans Rome, redoublaient en moi la vénération des héros, et me révélaient toute la grandeur de la sculpture, destinée à perpétuer les mâles vertus, les nobles dévouements, et à faire vivre les traits de l'homme de génie quatre mille ans après qu'il n'est plus. Je dis faire *vivre,* car je rêvais, dans mon enthousiasme, d'animer le marbre et le bronze, je voulais poursuivre le mouvement et la vie ;

ma plus grande ambition d'artiste était de faire disparaître ces mots : *la froide sculpture.*

Vous comprenez déjà, mon ami, pourquoi mes sympathies ne vont pas précisément du côté de Thorvaldsen, artiste prudent, compassé et d'une sagesse inaltérable, mais je n'en suis que plus à mon aise pour vanter ses qualités éminentes.

Les Grecs regardaient l'immobilité comme devant caractériser les symboles de leur croyance; de là cette tendance vers une apparente froideur, si opposée aux idées de mouvement et de vie qui ont prévalu chez les peuples de l'Occident.

Thorvaldsen étant un classique pur, était extrêmement réservé, calme, et ne se permettait le mouvement que dans une très-petite mesure. Il subordonnait le geste à l'harmonie des lignes, et leur agencement le préoccupait beaucoup plus que l'expression elle-même; aussi cette disposition le rendait propre surtout à traiter le bas-relief, et, en effet, l'on peut dire que Thorvaldsen a excellé dans cet art si difficile, qui depuis Phidias a fait le désespoir de tant de sculpteurs.

Vous connaissez les figures du *Jour* et de *la Nuit,* qui décorent une des frises du palais Quirinal, à Rome, et qui ont été reproduites par la gravure. Celle du *Jour* me semble un peu triviale, mais j'aime et j'admire beaucoup celle de *la Nuit,* portant des enfants endormis dans ses bras, et le front ceint des pavots symboliques dont se compose sa triste couronne. C'est un heureux mélange de puissance et de grâce. La plénitude des formes n'empêche pas qu'elles n'aient de l'élégance et une sorte de légèreté majestueuse. Les draperies abondantes sont soulevées et comme soutenues par le vent; les lignes sont heureusement balancées, et le grand vide qui se trouve entre les ailes et les pieds de la déesse est parfaitement rempli par la figure mélancolique du hibou aux ailes étendues.

On trouve des ouvrages de Thorvaldsen dans toutes les grandes villes de l'Europe, particulièrement à Munich, à Stuttgart, à Mayence, à Varsovie; il y a de ses statues à Rome; il y en a quelques-unes à Naples; la plus grande partie est maintenant à Copenhague, sa patrie.

Je vous dirai un mot de sa statue de Schiller, qui est sur une place publique à Stuttgart. Cette statue, de douze à quinze pieds de haut, s'élève sur un piédestal de granit où est dessinée une simple palme. Le poëte est représenté debout, couvert d'un ample manteau rejeté sur l'épaule, tenant d'une main sa draperie, de l'autre son manuscrit; ses yeux sont attachés à la terre.

Schiller était mélancolique, sans doute, mais il était fier; il fut le

poëte de la liberté. Si je ne me trompe, c'étaient les cieux que devait regarder le front de Schiller. Thorvaldsen a toujours été l'artiste des puissants de ce monde [1]; il n'eût pas osé donner à sa statue une allure plus généreuse; c'était bien assez pour les souverains d'Allemagne que l'image d'un tel poëte s'élevât au milieu d'une de ces places que l'adulation a si longtemps réservées aux rois.

Je ne vous parle pas du *Tombeau de Pie VII*, que je n'ai point vu. On vante la beauté de la tête du pontife.

La statue équestre du prince Max de Bavière, qui se voit sur une des places de Munich, est un des plus remarquables ouvrages de Thorvaldsen : c'est celui où il s'est montré, je crois, le plus hardi, bien que le cheval soit conçu dans le sentiment des anciens, c'est-à-dire sévèrement, sans cet attirail de harnais, de houppes, de glands et de détails de toute espèce qui sont indignes de l'austérité et de la grandeur de notre art.

Il est inutile de vous dire que la question du costume n'a guère occupé Thorvaldsen. Il pensait que l'artiste doit s'emparer de l'homme, qui est l'œuvre de la nature, et négliger le costume, qui est l'œuvre d'une civilisation imparfaite, changeante et souvent ridicule. C'est ainsi que sur le *Tombeau du Prince Eugène* il a représenté son héros nu, tenant son épée sur son cœur. Il est entouré de trophées et de figures allégoriques, parmi lesquelles on distingue *la Mort* éteignant un flambeau, et, en regard, *l'Immortalité* montrant une couronne [2].

Ne croyez pourtant pas, mon ami, que j'entende bannir absolument le costume! Il est clair que des personnages qui ne se sont pas élevés jusqu'au sublime ne méritent pas l'honneur d'être idéalisés comme des dieux; qu'ils portent donc le costume de leur époque ajusté avec une certaine grandeur, et dissimulé dans ce qu'il peut avoir d'ingrat; mais si le sculpteur est en présence d'une de ces grandes figures qui n'apparaissent que de loin en loin, de Napoléon, par exemple, nul doute qu'il pourra s'élever jusqu'à l'apothéose, et alors, dépouillant son héros de ce qui le rattache plus particulièrement à telle époque ou à telle nation, la statuaire le représentera non plus comme Français, mais comme homme; elle en fera la plus haute expression de l'humanité.

Une belle et noble draperie jetée sur les épaules d'un grand homme plaira dans tous les siècles, tandis que les gestes de convention sociale

[1] David d'Angers a sans doute entendu formuler ce reproche, à Rome, par quelque ennemi de Thorvaldsen. Mais les personnes qui ont lu la première partie de ce livre ont pu voir combien peu l'artiste fut courtisan, malgré les royales amitiés dont il a été honoré.

[2] Voir au Catalogue la description exacte de ce monument.

et les vêtements d'actualité ne pourront plaire qu'aux esprits étroits. L'histoire des modes peut être bonne à conserver, mais ce n'est vraiment pas la peine de l'écrire en marbre ou de la couler en bronze, surtout quand le personnage peut être dégagé de son costume par une fiction sublime.

En ce sens, et pour ce qui est des hommes de génie, Thorvaldsen avait parfaitement raison de repousser le costume moderne; ne croyez-vous pas, du reste, que l'on pourrait concilier les deux systèmes en rappelant le costume de l'époque dans les bas-reliefs du piédestal? Celui qui écrit la vie d'un homme célèbre relègue dans les notes de l'ouvrage les circonstances de sa vie intime. Ainsi ferait le sculpteur. Les bas-reliefs sont aux pieds de la statue comme les notes aux pieds du livre.

Le nom de Thorvaldsen amène naturellement celui de Canova, son contemporain, auquel on l'a si souvent comparé. Bien que je me défie des comparaisons, s'il fallait me prononcer entre ces deux artistes, je n'hésiterais pas dans ma préférence pour Canova [1]. Celui-ci a évidemment plus d'idéal, plus de *composition*, dans le sens élevé du mot. Thorvaldsen, ce me semble, a manqué d'inspiration et d'élan : son œuvre produit rarement l'émotion, et ce n'est qu'après une longue étude qu'on y découvre des beautés éminentes.

J'ai vu Thorvaldsen à Rome; sa tête scandinave paraissait plus singulière encore au milieu de tous ces visages italiens : il avait le masque large, osseux, les pommettes saillantes, les yeux petits et d'un bleu dur [2]; de longs cheveux blancs accompagnaient cette physionomie massive, où la puissance remplaçait la délicatesse, et dont le sourire honnête annonçait un homme bon et ferme. Canova, au contraire, était une nature sensible et fine, dont tous les pores étaient ouverts à l'impression; sa sculpture est plus coquette, sans doute, mais elle est aussi plus séduisante, plus fine, plus suave. Son exécution est supérieure à celle de Thorvaldsen, qui en général a de la dureté.

La statue de Byron ne mérite pas la réputation qu'on lui fit dans le temps. L'expression, qui eût été si facilement idéale, n'a pas toute la poésie qu'on voudrait. Et cependant, lorsque Byron dut poser pour Thorvaldsen, il parut tout à coup dans son atelier sans l'avoir prévenu. Il s'était drapé dans son manteau et avait pris un air héroïque de nature à frapper l'artiste et à lui laisser une impression profonde [3].

[1] *V.* p. 215.

[2] Les contemporains s'accordent plutôt à donner à Thorvaldsen un regard limpide, une physionomie douce et bienveillante. Les portraits peints par Horace Vernet et par Eckersberg ne peuvent laisser de doute sur ce point.

[3] *V.* p. 55.

Une seule fois peut-être Thorvaldsen s'est permis la fantaisie : c'est quand il a modelé la *Statue équestre de Poniatowski*, statue qui devait surmonter une fontaine à Varsovie. Le cheval est représenté reculant effrayé devant les eaux de la fontaine, qui sont prises là pour les flots de l'Elster, tandis que Poniatowski, voulant mourir, enfonce l'éperon dans les flancs du cheval [1].

Cette fantaisie, qui touche à la grandeur, est une exception chez Thorvaldsen, car, en général, il y a chez lui peu d'invention ; mais, en revanche, il y a beaucoup de métier, en ce sens que Thorvaldsen avait acquis une science d'arrangement qui le servait toujours à propos, et l'empêchait de jamais tomber dans des fautes considérables. Malheureusement, je le dis avec franchise, il laisse voir trop de choses apprises par cœur, et à propos de cette combinaison des lignes dont je vous parlais plus haut, je ne puis m'empêcher de remarquer que le besoin de compensation qui l'occupait sans cesse, et que je retrouve dans tous ses ouvrages, l'a conduit un peu trop loin. Il faut sacrifier sans doute à l'équilibre de la composition, et, pour me servir d'une expression vulgaire que vous me pardonnerez, il faut savoir *boucher les trous,* mais il importe aussi de ne pas glacer son audace, de ne pas refroidir son œuvre à force de pondération.

Vous comprenez, mon ami, pourquoi Thorvaldsen a dû exceller dans l'art du bas-relief, dans cet art éminemment classique où la sagesse et la convention tiennent tant de place. Élevé dans la vénération des Grecs, Thorvaldsen ne s'est pas écarté des principes devinés par le génie de Phidias. Il se fût bien gardé de multiplier les plans et de tomber, comme tant d'autres, dans ces imitations de tableaux qui semblent percer les murailles et rompre toute la gravité des lignes générales de l'édifice. Il y a une fort belle figure de vieille femme dans son bas-relief de *l'Hiver,* et d'admirables morceaux dans celui de *Némésis*, où je ne trouve à blâmer que le style un peu mesquin des chevaux. Quant à la frise où Thorvaldsen a représenté *le Triomphe d'Alexandre*, elle est regardée comme un chef-d'œuvre.

Thorvaldsen a modelé sur le mur ou taillé dans le marbre des figures tranquilles aux contours irréprochables et remplies de convenance. Dans *le Triomphe d'Alexandre,* les figures sont belles et fières, mais elles ne se meuvent point, ou, si vous aimez mieux, elles ne sauraient se mouvoir. Imaginez-vous des héros qu'une autre espèce de daguerréotype aurait fixés sur les murailles du monument, et qui demeureraient à jamais immobiles, dans l'état même où la pensée de l'artiste les aurait

[1] Voir la description au Catalogue.

saisis. Je conviens, du reste, que ce calme étrusque a bien aussi sa solennité et sa grandeur.

Mais dans les frises du Parthénon je sens vivre les cavaliers athéniens, je comprends à leur souplesse qu'ils devront se mouvoir, et je les vois, pour ainsi dire, s'avancer et continuer leur marche, de sorte que mon imagination me les représente encore dans leurs mouvements futurs après que mon œil les a embrassés dans leur allure présente.

Voilà l'expression bien franche de mon opinion sur le grand sculpteur qui vient de mourir. N'y voyez d'autre mérite que celui d'une parfaite sincérité.

J'ai lu, mon ami, avec plaisir et avec orgueil le récit des pompeuses funérailles qui ont été faites à notre illustre associé de l'Institut. Jamais, je crois, depuis Périclès, de pareils honneurs n'avaient été rendus à un artiste. Aussi, je vous le répète, j'ai senti revivre en mon âme la noble idée que j'avais toujours conçue de l'art statuaire, et je me réjouis d'apprendre qu'il s'est relevé à ce point dans l'esprit des hommes, que des rois et des princes ont suivi jusqu'au bout le convoi du fils d'un ouvrier islandais.

DAVID (D'ANGERS),
Membre de l'Institut.

II.

TESTAMENT DE THORVALDSEN.

« AU NOM DE DIEU! AMEN!

» Étant parfaitement sain d'esprit et de corps, je vais rédiger ci-dessous mes dernières volontés et disposer des ressources que je possède à présent et que je pourrais acquérir dans la suite.

» 1° Je lègue à ma ville natale de Copenhague tous les objets d'art que j'ai déjà envoyés à cette ville et qui s'y trouvent actuellement, ainsi que tous ceux qui sont encore chez moi et que je posséderai au moment de ma mort, consistant en peintures, sculptures, dessins, gravures, lithographies, médailles et autres choses semblables, tant antiques que modernes, pierres gravées, pâtes, bijoux et bronzes antiques, vases étrusques, terres cuites, livres, antiquités grecques et égyptiennes, et tout autre objet quelconque ayant trait aux sciences et aux beaux-arts.

» A ce legs, j'attache expressément les conditions suivantes :

» *a* Tous les objets ci-dessus mentionnés formeront un musée qui portera mon nom. Ce musée ne sera jamais réuni à aucune autre collection, ni par conséquent amoindri, morcelé et modifié sous aucun prétexte quelconque.

» *b* La ville de Copenhague sera tenue de fournir un local convenable et offrant la plus grande sécurité possible.

» *c* Les statues et les bas-reliefs qui se trouveront inachevés à l'époque de ma mort, seront terminés, aux frais de ma succession, par M. le professeur Freund et par M. Pietro Galli, mon élève.

» *d* Il sera établi un modique droit d'entrée pour les personnes qui voudront visiter le Musée; les artistes de tout genre en seront exempts; ils seront admis gratuitement. Le produit des recettes sera employé en partie ou en totalité au fonds nécessaire pour payer un gardien qui sera nommé par la ville et chargé de la surveillance et de la propreté du Musée.

» 2° Vu que conformément à la très-gracieuse approbation obtenue le 12 mars 1835, j'ai adopté Élise-Sophie-Charlotte Magnani, aujourd'hui épouse de M. le colonel de Paulsen, et que ce mariage a été également autorisé par le Saint-Siége, je déclare et je veux que la dite Élise-Sophie-Charlotte Magnani, dame de Paulsen, devra se contenter de ce que j'ai stipulé à son avantage dans l'acte [1] fait en Danemark, en 1832, et qu'elle n'aura plus rien à prétendre à ma succession.

» 3° Je me réserve le droit de léguer ce que je jugerai convenable en faveur de toute personne qui m'est chère et qui m'a rendu des services dignes de récompense. C'est pourquoi je déclare que, lorsqu'il se trouvera parmi mes papiers quelque feuillet contenant des legs particuliers qu'on pourra supposer écrits et signés de ma main, ce feuillet fera partie de mon testament, et mes héritiers seront tenus de remplir exactement et scrupuleusement tout ce qui aura été ainsi ordonné par moi.

» Rome, 24 août 1837. »

Outre ses objets d'art et ses collections, Thorvaldsen a laissé une fortune s'élevant à la somme de 155,000 écus danois (428,000 francs).

D'après les différents codicilles et suivant les volontés de l'artiste, à sa mort sa succession a été réglée définitivement de la manière suivante :

Le Musée reçoit la rente de 75,000 écus (206,000 francs); les descendants de Thorvaldsen touchent le revenu de 80,000 écus (222,000 francs).

Si la descendance de l'artiste venait à s'éteindre, toute la fortune reviendrait au Musée.

La fille de Thorvaldsen avait épousé un colonel danois, M. de Paulsen, dont elle eut deux enfants, un garçon et une fille. La fille est morte à peine âgée de dix-huit ans. Le fils vit à Rome, où il s'est marié; il a, croyons-nous, des enfants.

Devenue veuve, madame de Paulsen a épousé un Italien, M. Giorni, dont elle a eu deux autres enfants; cette dame est morte il y a plusieurs années.

Nous tenons ces différents renseignements de M. le professeur Müller, conservateur du Musée, et de M. Émile Wolff, élève de Thorvaldsen.

[1] Cet acte assurait à madame de Paulsen la jouissance des intérêts d'un capital de 40,000 écus en argent, déposés à la Banque nationale de Copenhague.

III.

MISSION DE M. CHARLES BLANC EN DANEMARK.

En 1849, l'administration du Musée Thorvaldsen ayant installé définitivement la riche collection des œuvres du maître, crut devoir mettre en vente quelques répétitions de marbre et des modèles de plâtre qui se trouvaient en double. Cette vente fut annoncée dans tous les journaux et fit grand bruit. M. Charles Blanc, alors directeur des Beaux-Arts, se rendit en Danemark, au nom du gouvernement français, pour acquérir quelques-uns de ces précieux morceaux que plusieurs gouvernements allaient se disputer.

Peu de temps après, le *Moniteur* (16 octobre 1849) insérait la note suivante :

« On écrit de Copenhague, le 9 octobre : Hier matin, on a commencé la vente publique des objets d'art de la succession de l'illustre Thorvaldsen. Parmi ceux qui ont été vendus se trouve une statue en marbre de Ganymède, par Thorvaldsen, qui a été adjugée pour 12,000 rixdalers (30,000 francs) à M. de Gueto, ministre d'Espagne en Danemark, et la collection complète des plâtres des ouvrages de Thorvaldsen, qui a été acquise par M. Charles Blanc pour l'école des Beaux-Arts de France [1]. »

De retour en France, M. Charles Blanc rendit compte de sa mission dans le *Moniteur* du 18 octobre 1849. On retrouve dans son rapport, que nous reproduisons ici, toutes les qualités qui distinguent l'éminent critique : la finesse des aperçus, le goût sûr, le style brillant, vif et coloré.

[1] Nagler rapporte qu'à cette vente, où des objets mobiliers furent aussi mis aux enchères, le culte voué au maître s'attacha aux moindres instruments qu'il avait touchés. Trois ciseaux furent acquis par des Anglais, qui les payèrent de 450 à 600 francs.

Rapport au ministre de l'intérieur sur la mission du directeur des Beaux-Arts à Copenhague.

MONSIEUR LE MINISTRE,

Envoyé par vous en mission à Copenhague pour assister à la vente Thorvaldsen et y acheter les objets d'art qui me paraîtraient dignes de figurer dans nos collections nationales, je viens vous rendre compte du résultat de ma mission et vous faire part, si vous le permettez, de quelques observations que j'ai recueillies dans l'intérêt de l'art.

La ville de Copenhague possède, vous le savez, un vaste Musée, consacré uniquement aux ouvrages de Thorvaldsen. Ce Musée, voisin du palais de Christiansborg, est bâti dans le style égyptien, qui fut le style le plus élevé de l'art antique, et qui, par cela même, n'est pas sans convenir à un musée de sculpture. L'édifice se compose de deux galeries et de vingt et une chambres, dont chacune renferme une statue ou un groupe de Thorvaldsen avec des bas-reliefs. Les murailles, rembrunies de diverses couleurs, font ressortir la blancheur du marbre, et, par leur nudité même, laissent toute leur valeur aux sculptures, sur lesquelles tombe d'en haut une lumière tranquille et ménagée. Les plafonds seulement sont égayés d'ornements dans le goût des peintures d'Herculanum.

Aux deux extrémités du Musée sont deux vastes et hautes salles, dont l'une renferme les modèles du *Christ* et des *Douze Apôtres* que Thorvaldsen a sculptés pour la principale église protestante de Copenhague; l'autre, mesurant la largeur de l'édifice, contient à elle seule tous les grands ouvrages du sculpteur danois. Là sont rangés, dans un ordre imposant, la statue équestre colossale de Poniatowski, qui a été coulée en bronze et devait être érigée sur une des places de Varsovie; le cheval du monument de Maximilien de Bavière, qui est à Munich; les énormes moulages du mausolée de Pie VII, qui se voit à Rome; les grandes figures de Copernic et de Guttemberg, et enfin le tombeau où s'élève la statue pensive du prince Eugène, tenant son épée sur son cœur. Sous la corniche règne la frise monumentale du *Triomphe d'Alexandre*, que Napoléon avait commandée à Thorvaldsen pour le palais du Roi de Rome, et qui fut exécutée en marbre au Quirinal [1].

C'est dans le vestibule, au pied de ces colosses, que la vente a eu lieu, le lundi 8 octobre. Les membres des légations étrangères y assis-

[1] La frise du Quirinal est en plâtre. Voir au Catalogue.

taient. On y remarquait le ministre de Prusse, M. de Werther, qui avait commission pour le Musée de Berlin ; les ministres d'Angleterre et d'Espagne, M. Wynn et M. Cueto, deux amateurs éclairés, qui étaient venus pour représenter, l'un de riches particuliers anglais, l'autre le gouvernement espagnol, et notre ministre plénipotentiaire, M. Dotézac, qui avait bien voulu m'accompagner et me donner un interprète.

La vente se composait de marbres exécutés pour la deuxième ou troisième fois d'après les modèles de Thorvaldsen, et de plâtres dont la plupart sont des épreuves doubles, mais uniques. Ayant reconnu dès la veille que les marbres étaient assez faibles d'exécution, et sachant d'ailleurs que Thorvaldsen y touchait rarement, j'ai renoncé à les acquérir, dans la pensée que nos habiles praticiens de France pourraient au besoin nous en donner de meilleurs et de plus finis, s'il n'était pas plus sage de s'en tenir aux modèles. J'ai donc abandonné à mes compétiteurs la statue de *Mercure, l'Amour,* le *Ganymède agenouillé* donnant à boire à l'aigle de Jupiter, les *Trois Grâces,* et nombre de bas-reliefs, parmi lesquels *la Nuit* portant dans ses bras le Sommeil et la Mort et le front ceint d'une couronne symbolique. Nous avons à Paris le moulage de cette composition célèbre, tant de fois reproduite en marbre et toujours admirée. C'est un heureux mélange de puissance et de grâce. La plénitude des formes n'empêche pas qu'elles n'aient aussi de l'élégance et une sorte de légèreté majestueuse.

Presque tous ces marbres ont été adjugés à l'Espagne, au ministre anglais et aux amateurs de Copenhague. Sont venus ensuite les modèles en plâtre, et j'ai été assez heureux pour acquérir les plus beaux.

Celui du *Mercure se préparant à tuer Argus* porte le pétase ailé qui n'est point dans le marbre vendu à la légation espagnole. C'est là un chef-d'œuvre : Thorvaldsen n'est pas l'homme de l'art remué et hardi des temps modernes; c'était un classique pur, austère, qui ne se permettait le mouvement que dans une juste mesure. Il était toujours calme, quelquefois jusqu'au sommeil ; mais dans ce *Mercure* il a choisi un sujet où la figure promet le mouvement sans l'accomplir, et de cette manière il a pu modeler sa statue avec délicatesse, accuser les muscles sans les contracter, laisser aux lignes leur tranquillité et leur grandeur, et ne pas froncer le visage pour lui prêter une expression que désavouerait la sérénité de l'art antique.

La *Vénus,* l'*Hébé* et le *Ganymède debout* m'ont été adjugés pour des prix modérés, la direction du Musée s'étant abstenue d'enchérir ces précieux modèles, qui, à sa vive satisfaction, allaient prendre le chemin de la France. L'*Hébé* surtout est remarquable par le charme et la naïveté

de son attitude : elle est vêtue de cette tunique athénienne que portait Aspasie devant l'Aréopage.

Restait la statue équestre colossale de Poniatowski, dont le cheval seul était mis en vente par la direction du Musée, qui ne possède qu'une épreuve du cavalier. Ce monument est curieux à plus d'un titre. Il était destiné à la décoration d'une grande fontaine à Varsovie, et c'est pour cela que dans la première esquisse le cheval reculait d'effroi devant les eaux de la fontaine, rappelant ces flots de l'Elster, qui, suivant le mot de Lamarque, murmurent encore le nom de Poniatowski. La statue coulée en bronze allait être érigée, quand éclatèrent les révolutions de Pologne. Maître de Varsovie, l'empereur s'opposa, dit-on, au placement de la statue, et il est certain que, par le plus étrange des mystères, on ignore aujourd'hui ce qu'est devenu le monument. Je tiens d'un haut personnage que cette statue, changée en un Saint Georges, aurait été transportée dans la citadelle de Modlin. Ces circonstances donnaient un double prix au modèle mis en vente ; et dans l'espoir fondé d'obtenir de la ville de Copenhague un moulage du cavalier, je me suis rendu acquéreur du *Cheval de Poniatowski,* ainsi que du modèle réduit du *Cheval de Maximilien.* La France possédera ainsi un monument qui n'est pas moins intéressant pour elle que pour les Polonais eux-mêmes, puisqu'il rappelle le découragement sublime d'un héros qui mourut en la servant.

Thorvaldsen excellait surtout au bas-relief, cet art éminemment classique, sévère et convenu. Dans sa tête scandinave, au masque élargi et puissant, l'arrangement des lignes et la pondération des groupes dominaient toujours l'inspiration. Aussi ai-je dû enchérir divers bas-reliefs de choix, et notamment la célèbre frise du *Triomphe d'Alexandre,* dont on offrait à la vente un exemplaire modelé en 1818 sur une échelle réduite, et portant les traces de la mise au point pour l'exécution en marbre.

Telles sont les acquisitions que j'ai faites à Copenhague pour le compte de l'État. Le public en pourra juger, quand elles seront exposées dans une des salles du Louvre destinées aux moulages des monuments étrangers. Imputées sur le crédit des musées, ces acquisitions laissent intact le crédit des ouvrages d'art, du reste, consacré à nos artistes.

Je n'ai pas besoin de vous dire, Monsieur le ministre, que la mission dont j'étais investi m'a valu en Danemark l'accueil le plus flatteur de la part de M. de Leventzau, grand maréchal; de M. de Moltke, premier ministre, qui a eu l'obligeance de m'ouvrir sa galerie particulière, une des plus précieuses de l'Europe, et enfin de M. Thiele, bibliothécaire

du Roi et savant iconographe, qui avait été désigné pour me faire les honneurs du Musée et des grandes collections.

Avant de quitter le Musée Thorvaldsen, j'ai voulu le parcourir une dernière fois en compagnie de notre ministre. Je me suis arrêté devant la statue de madame Baryatinska, dont nous aurons une épreuve, statue charmante, où la grâce et la dignité antiques se marient à l'expression d'une tête profondément humaine. En contemplant ces ouvrages, pour la plupart d'un calme solennel, en admirant ces figures auxquelles n'ont rien à envier d'ailleurs ni les belles déesses de Pradier, ni les mâles héros de David, nous nous disions que la France, si féconde en grands sculpteurs, était peut-être la seule nation à qui l'impartialité fût aussi facile. Comme nous passions dans la cour intérieure, j'ai remarqué un petit gazon entouré de marbre noir. C'est la tombe modeste où gît, au milieu même de son œuvre, l'illustre statuaire, l'humble fils d'un pêcheur islandais.

Agréez, Monsieur le ministre, l'hommage de mon respect,

Le Directeur des Beaux-Arts,

CH. BLANC.

M. Blanc s'était acquitté de la mission délicate qui lui avait été confiée avec la sagacité et le zèle qu'on lui connaît pour tout ce qui se rapporte aux intérêts de l'art, et grâce à lui la France allait posséder, non pas des marbres travaillés par des praticiens, mais des modèles de plâtre sortis de la main même du maître. L'un des administrateurs du Musée Thorvaldsen, M. le professeur Müller, nous a donné le détail de l'acquisition faite par le gouvernement français :

1° *Le Triomphe d'Alexandre* (haut., 56 c.; larg., 23 m.), réduction variée de la grande frise si célèbre du Quirinal.

2° *Apollon et son cortége au Parnasse.*

3° Deux exemplaires du *Pan enseignant à un jeune satyre à jouer de la syrinx :* l'un moulé sur le modèle de plâtre, l'autre sur le marbre.

4° *Mercure* (statue).

5° *Vénus* (statue).

6° *Hébé* (statue).

7° *Ganymède* (statue).

8° Le cheval demi-grandeur de la statue équestre de Maximilien de Bavière.

9° La statue colossale de Poniatowski (l'administration du Musée ayant sans doute consenti à livrer un moulage du cavalier).

Il est inutile d'insister sur l'importance et le grand intérêt d'une telle acquisition. Les caisses renfermant toutes ces œuvres furent ouvertes au Louvre, le 9 avril 1850, et malheureusement on trouva que les plâtres avaient été considérablement endommagés dans le trajet. Cependant la lettre qui annonce en Danemark cette fâcheuse nouvelle et le mauvais état de l'ensemble de l'envoi, constate que l'*Hébé* et *le Triomphe d'Alexandre* sont arrivés *presque intacts*. (*Archives du Musée de Copenhague.*)

L'administration du Musée danois s'empressa d'offrir, à titre gracieux, au gouvernement français, des moulages de :

1° *Vénus.*

2° *Mercure.*

3° *Ganymède.*

Les caisses qui contenaient ces trois statues, et dont l'emballage avait été surveillé avec le plus grand soin par M. le professeur Müller, restèrent plusieurs mois dans les galeries du bas, attendant que le gouvernement français eût occasion de les faire prendre. Elles ne durent arriver à Paris qu'en 1851. A cette occasion M. Dotézac, ministre de France à Copenhague, écrivit une lettre de remercîment au nom du gouvernement de la République. (*Archives du Musée Thorvaldsen.*)

Pourtant, aucune des œuvres du grand sculpteur danois ne prit place dans l'un ou l'autre de nos musées. Le professeur Müller, étant venu quelques années plus tard à Paris, fit, pour savoir ce qu'étaient devenus ces plâtres, des démarches qui restèrent sans résultat, et il nous pria récemment de les renouveler. Nous y étions suffisamment incité par notre goût pour l'artiste danois et par le désir de travailler, dans la mesure de nos forces, à étendre sur la France un peu de la popularité dont le nom de Thorvaldsen est en possession chez nos voisins d'outre-Rhin. Nous avons cru d'abord ne pas être plus heureux que le savant M. Müller. Les faits étaient si anciens que personne n'en avait conservé un souvenir précis. Cependant, nous ne nous sommes pas découragé, convaincu que des objets aussi intéressants ne pouvaient avoir été détruits ; nous appréhendions seulement que leur mauvais état de conservation les eût fait reléguer avec des plâtras dans quelque coin où il eût été bien difficile de les retrouver. Enfin nos recherches ont été couronnées de succès. Nous avons pu la voir parfaitement intacte, la belle *Frise d'Alexandre;* elles nous ont souri du fond des combles du Louvre, où nous allions les saluer, ces créations charmantes, la *Vénus*, le *Ganymède*, le *Mercure* lui-même, bien qu'il ait un pied mutilé. Elles espèrent peut-être que notre visite pourra contribuer à leur faire retrouver la lumière, le soleil et le public pour lequel elles ont été

faites. Puisse l'espoir de ces pauvres figures, si longtemps dédaignées, n'être pas déçu! Nous le souhaitons pour elles et pour nous.

Les trois statues, reléguées derrière les mêmes poutres de la toiture, constituent selon toute apparence le second envoi fait par le Musée de Copenhague.

C'est un grand bonheur que *le Triomphe d'Alexandre,* morceau capital, ait été préservé; puisqu'il est là, il y a lieu d'espérer que les autres pièces du même envoi, ou tout au moins l'*Hébé,* constatée intacte, sont placées, elles aussi, dans quelque partie obscure du même grenier, mais où nos regards n'ont pu les atteindre.

Si le Musée du Louvre n'a pas d'emplacement pour mettre sous les yeux du public les œuvres de Thorvaldsen qu'il a emmagasinées, ne pourrait-on les placer à l'École des beaux-arts, et ne serait-ce pas un bon enseignement pour les élèves que de leur montrer, en face des bas-reliefs du Parthénon, comment un artiste moderne, en s'inspirant de la composition de Phidias, a pu créer une œuvre puissante et originale?

IV.

UNE LETTRE DE THORVALDSEN
A HORACE VERNET.

Nous devons à l'obligeance de M. Philippe Delaroche, petit-fils d'Horace Vernet, la communication d'une lettre de Thorvaldsen à Vernet.

Le sculpteur écrivait très-péniblement le français. Nous reproduisons, tout incorrecte qu'elle est, la lettre que vraisemblablement il a dictée, parce qu'elle montre que, lorsqu'il avait à plaider la cause d'un artiste malheureux, Thorvaldsen savait vaincre sa paresse habituelle à l'endroit de sa correspondance.

« Rome, ce 9 juin 1838.

(De la main de Vernet : *Répondu le 3 juillet.*)

» MON TRÈS-RESPECTABLE AMI,

» Je voulais vous donner de mes nouvelles depuis bien longtemps; c'était toujours un désir bien sensible à mon cœur; mais si je n'ai pu le faire plus tôt, je vous prie de me pardonner, par la raison que mes trop grandes occupations m'en avaient continuellement empêché. Je dois aussi vous dire que j'avais toujours l'espoir flatteur d'avoir le bonheur de vous voir et de vous embrasser sur peu; malheureusement mes affaires s'y opposent, et elles me privent d'une jouissance qui eût été pour moi la plus heureuse de toutes.

» Que ma satisfaction eût été grande si j'avais pu, à mon départ de Rome, faire mon voyage par Paris. L'admiration que j'aurais éprouvée à l'aspect de tant de chefs-d'œuvre que vous avez exécutés depuis votre départ d'ici, aurait produit le plus grand bonheur sur mon âme; car vous savez, mon très-cher et tendre ami, que pour moi vous êtes

et vous serez toujours le premier peintre du siècle. Je crois que je partirai bientôt pour ma patrie par une frégate danoise que le gouvernement a mise à ma disposition, et privé du bonheur comme je le suis de pouvoir vous visiter, je dois pourtant vous observer que je ne manquerai pas de m'acquitter de ce devoir à une autre occasion.

» Maintenant il me reste à vous demander une grande faveur; à cet égard les détails vous sont déjà expliqués dans une lettre de notre ami Rienhart [et par un post-scriptum de M. Ingres] qui vous doit arriver en même temps que la présente.

» Une lettre de M. Bartholdi, arrivée avant-hier à M. Ingres, nous fait connaître qu'il croit devoir abandonner M. Sievert, son parent. Monsieur Ingres a expédié une autre aujourd'hui à M. Bartholdi, et dans laquelle il le persuade finalement, que, malgré les raisons qu'il nous fit connaître, il lui serait humainement impossible de pouvoir abandonner ainsi un jeune homme lequel étant capable de le persuader au milieu de sa carrière, et de ses études d'un beau succès et heureux avenir.

» Tous ceux qui connaissent M. Sievert lui portent le plus vif intérêt, sa triste position l'inspire, puis vous ne doutez pas ce que c'est un étranger à Rome qui depuis six mois n'est obligé de vivre que sur le crédit qu'on lui fait.

» Nous lui souhaitons le succès désirable de toutes nos âmes; votre esprit éclairé et votre grande imagination seront en cette grave circonstance la meilleure protection pour ce jeune homme, et moi je vous en serai éternellement reconnaissant par rapport de la bienveillance que vous aurez pour lui.

» Veuillez, je vous prie, vouloir m'accuser un mot de réponse pour me dire si vous jouissez d'une parfaite santé, et pour me faire connaître le résultat final de la demande adressée à M. Bartholdi en faveur de M. Sievert, son parent.

» Dans cet espoir, je vous prie d'agréer mes complimens et très-respectueux attachement, avec lesquels je vous embrasse du fond de mon cœur.

» Votre très-devoué ami

» ALBERT THORVALDSEN. »

« *P. S.* — C'est aussi avec la plus vive satisfaction que j'espère d'apprendre de bonnes nouvelles de votre très-chère famille, car avoir appris que vous avez déjà acquis le titre de grand-père était un extrême plaisir pour moi. »

V.

UNE LETTRE DE LÉOPOLD ROBERT.

Nous avons raconté (p. 84) comment Thorvaldsen faillit périr victime de l'imprudence d'un enfant. Depuis que la première partie de ce livre est imprimée, M. Feuillet de Conches a retrouvé dans sa riche collection d'autographes et a bien voulu nous communiquer une lettre de Léopold Robert, adressée à son ami Navez, de Rome, 2 avril 1823, et qui confirme les détails que nous avons donnés. Cette lettre témoigne de l'émotion que produisit dans le monde des arts la nouvelle du danger couru par le sculpteur; elle montre combien tout ce qui touchait le grand artiste éveillait l'attention de ses contemporains.

« Il faut que je te conte, mon cher, un événement qui a surpris tout le monde et qui tient du miracle. M. Thorvaldsen a failli être tué d'un coup de pistolet. La matinée du samedi saint, il était chez lui. Le petit bonhomme de la maison était entré pour lui demander ses pistolets pour s'amuser. Tu te rappelles sans doute le tapage que l'on fait dans Rome au moment de la Résurrection. M. Thorvaldsen prend les pistolets, et, ne se rappelant pas s'ils étaient chargés, en veut faire partir un par la fenêtre, mais il n'était pas chargé. Pendant ce temps, le gamin prend l'autre, il a l'imprévoyance de faire la même chose que M. Thorvaldsen, sans faire attention que l'arme était dirigée contre lui. Le coup part : la balle l'atteint à l'endroit du cœur même, traverse sa redingote, son gilet, sa chemise et le gilet de flanelle, s'arrête sur les côtes, en faisant une légère meurtrissure. Mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que la balle a passé entre deux de ses doigts qu'elle a atteints assez fortement. La force du coup le renversa sur son canapé. Il se crut d'abord atteint mortellement. Ne s'étant pas aperçu de sa blessure à la main, la première chose qu'il fit fut de la porter sur l'endroit qu'il croyait atteint. Le sang qui sortait de sa main couvrit toute sa chemise, et ne contribua pas peu à lui faire croire qu'il n'avait plus que quelques

heures à vivre. Mais il fut bientôt détrompé. Je te demande si cela ne tient pas du miracle? Il y en a que l'on cite qui ne sont pas plus étonnants. Il aurait suivi de bien près Canova. »

M. Navez, élève, comme Léopold Robert, de Louis David, était né à Charleroy, le 16 novembre 1787, fils d'un magistrat. Placé d'abord à Bruxelles dans l'atelier d'un peintre d'histoire alors en réputation, nommé François, il y resta neuf ans, et s'y fit estimer. Ayant obtenu le premier prix à un concours de peinture à Gand, il reçut la médaille des mains du comte d'Houdetot, préfet de cette ville, alors française; et cet homme distingué, artiste lui-même et ancien élève de David, l'engagea à se rendre à Paris et à se placer sous la direction de ce grand peintre. Il ne quitta l'atelier de David que pour se rendre à Rome, à l'époque où cet artiste fut exilé. Après plus de quatre ans de séjour en Italie, il retourna à Bruxelles, où s'était réfugié son maître. Il l'entoura de soins jusqu'au dernier moment, et lui ferma les yeux. M. Navez, talent sérieux et classique, mais de peu d'élan, a beaucoup produit. Il a été en dernier lieu directeur du Musée de peinture de Bruxelles et de l'Académie des beaux-arts. Il compte parmi les plus assidus correspondants de Léopold Robert. Il est mort il y a environ trois ans.

VI.

INDEX BIBLIOGRAPHIQUE.

Den danske Billedhugger *Bertel Thorvaldsen og hans Værker,* af J. M. THIELE, t. I.-IV. 1831-50, in-4°.

Thorvaldsen og hans Værker. Ny Udgave. Texten forkortet ved F. C. HILLERUP, t. I.-IV. Med 205 Kobb. (III.-IV. ogsaa under Titel : Thorvaldsens Arbeider og Livsforhold i Tidsrummet 1828-1844). Kbh. 1842-57, in-4°. Samme Værk med *tydsk Titel og Text.* ib. 1842-57, in-4°.

Om den danske Billedhugger *Bertel Thorvaldsen*, ved J. M. THIELE, 1837. Overs. paa Islandsk af M. Hákonarson, 1841.

Thorvaldsens Biographie. Efter den afdöde Kunstners Brevvexlinger, egenhœndige Optegnelser og andre efterladte Papirer, ved J. M. THIELE. I.-4. Deel. (I. Thorvaldsens Ungdomshistorie (1770-1804). — II.-III. Thorvaldsen i Rom (1805-1839). 1.-2. D. Med Thorvaldsens Portrait. — IV. Thorvaldsen i Kjöbenhavn (1839-1844. Kbh. 1851-56.)

Thorvaldsens Museum. En Fremstilling af alle Kunstnerens Arbeider, der ere samlede i Museet; ordnede efter Afdelingerne, ledsaget af et Omrids af Thorvaldsens Livsforhold og Kunstnervirksomhed, ved H. P. HOLST. Kjöbenhavn, 1851.

Thorvaldsen's Jugend, 1770-1804, von J. M. THIELE. Aus dem Dänischen von HANS WACHENHUSEN. Berlin, 1851, gr. in-8°.

Thorvaldsen's Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren und dem Briefwechsel des Künstlers, von J. M. THIELE. Deutsch unter Mitwirkung des Verfassers von HENRIK HELMS. I.-3. Bd. Mit dem Portrait Thorvaldsen's nach Eckersberg in Stahl gestochen von Weger. Leipzig, 1852-1856.

The life of Thorvaldsen. Collated from the Danish of J. M. THIELE by R. BARNARD. London, 1865.

Description des œuvres de Thorvaldsen au Musée Thorvaldsen et description des collections d'objets d'art ayant appartenu au maître, par L. MÜLLER, inspecteur du Musée. 3 vol. in-8°. Copenhague, 1849.

Bertel Thorvaldsen, esquisse biographique par ANDERSEN. Copenhague, 1845.

Galerie des contemporains illustres, par un homme de rien. *M. Thorvaldsen,* par de LOMÉNIE. Paris, 1845.

Thorvaldsen le Danois, par madame FRÉDÉRIQUE BRUN. Cet intéressant mémoire, publié par le *Journal du matin* (Morgenblatt) en 1812, a servi de base à tout ce qu'on a écrit depuis sur les premiers temps de la vie de Thorvaldsen. (Nagler.)

Article THORVALDSEN, dans le *Nouveau Dictionnaire universel des artistes,* par NAGLER.

FIN.

TABLE.

PREMIÈRE PARTIE.

VIE DE THORVALDSEN.

SECONDE PARTIE.

ŒUVRE DE THORVALDSEN.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE DE THORVALDSEN.

APPENDICES.

TABLE DES GRAVURES.

GRAVURES EN TAILLE-DOUCE.

VÉNUS.
Frontispice de la première partie.

MERCURE.
Frontispice de la seconde partie.

GRAVURES SUR BOIS INTERCALÉES DANS LE TEXTE.

